BIBLIOTECA CRITICĂ

alexandru davila

INTERPRETAT DE:

TUDOR ARGHEZI • NICOLAE BARBU • I. D. BĂLAN • C. BOGDAN-DUICĂ • ION BREAZU • I. L. CARAGIALE • G. CĂLINESCU • ILARIE CHENDI • CONSTANTIN CIOPRAGA • POMPILIU CONSTANTINESCU • N. DAVIDESCU • MIHAIL DRAGOMIRESCU • VICTOR EFTIMIU • E. LOVINESCU • AUREL MARTIN • DUMITRU MICU • C. I. NOTTARA • GEORGE PANU • OVIDIU PAPADIMA • MARIAN POPA • L. RAICU • GEORGE RANETTI • LIVIU REBREANU • LUCIA STURDZA-BULANDRA • VALENTIN SILVESTRU • GEORGE MIHAIL-ZAMFIRESCU • MIRCEA ZACIU

Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de
SUZANA-CARMEN DUMITRESCU

editura eminescu

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Personalitatea marcantă a lui Alexandru Davila, om de teatru complex — director al Teatrului Național din București, întemeietorul primei trupe particulare stabile, critic și autor dramatic, traducător, regizor, actor — a cunoscut, în timp, o receptare cu caracter eterogen. Contestat de adversarii săi, adepți ai unui punct de vedere mai mult sau mai puțin subiectiv, apreciat de oamenii de litere, care l-au privit cu multă obiectivitate, dramaturgul apare în ochii posterității critice drept creator al unei capodopere, așa cum avea să-l definească G. Călinescu. Numele lui se leagă, în egală măsură, și de consolidarea Teatrului Național ca instituție de stat menită să direcționeze pe o cale sănătoasă, proprie, dezvoltarea mișcării scenice la noi, în concordanță cu fenomenele cele mai evoluate pe plan european. Fiindcă, dacă în țările de tradiție, arta scenică se caracteriza printr-o înnoire datorită pătrunderii adevărului uman și social, în intenția de a reda cît mai aproape de realitate natura umană într-un decor cît mai „exact" — și André Antoine în Franța, Sir Irving în Anglia, Max Reinhardt în Austria, Konstantin Stanislavski în Rusia au ilustrat, împreună cu ansamblurile lor, asemenea înflorire —, în România, activitatea teatrală era frînată de sistemul concesiunilor particulare, care prefera, în cea mai mare parte a cazurilor, antreprenori ce se orientau spre trupele străine și spre un repertoriu de gust îndoielnic. Teatrul autohton este slujit, la început, de Costache Caragiale, care cu trupa lui de „diletanți" deschide prima stagiune în sala bucureșteană Momolo în 1850. La Iași, evoluează Matei Millo, între 1846 și 1852, continuîndu-și activitatea la București după inaugurarea clădirii Teatru-

Scanned with OKEN Scanner

lui celui Mare (1852), unde-l vom întîlni după 1863 și pe Mihail Pascali alături de compania sa. Sînt primii profesioniști care încearcă să aducă pe scenă „gestul cumpănit și vorbirea naturală [...] în spectacole îngrijite din toate punctele de vedere", urmărind „să producă totdeauna iluziunea mai adevărată a vieții" [1].

Deși, în deceniile următoare, critica vremii remarcă jocul unor actori precum Aristizza Romanescu, Ștefan Iulian, Grigore Manolescu, Const. I. Nottara, absența unei opțiuni repertoriale majore și a unei concepții regizorale competente fac ca cristalizarea unui teatru de calitate să întîrzie.

Numirea lui Alexandru Davila la conducerea Teatrului Național din București (1905—1908 și 1912—1914) a însemnat o cotitură cu un răsunet considerabil în acea vreme [2], iar activitatea sa din cadrul primei companii particulare, ce-i purta numele (1909—1912), a impus o restructurare a concepțiilor despre arta dramatică.

Printre cei care au înțeles, în adevăratul sens al cuvîntului, optica lui Alexandru Davila, un loc de frunte îl ocupă criticul Mihail Dragomirescu ; acesta, analizînd cîteva din aspectele vieții teatrale din epocă, remarcă „grija cu care s-a făcut punerea în scenă atît în privința decorurilor și costumelor, cît și mai cu seamă în privința perfecțiunii «ansamblului». Se vedea bine că artiștii noștri dramatici — deprinși prea mult cu libertatea

[1] D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, în *Analele Academiei Române*, 1897—1898, seria a II-a, tom XX, p. 199, 261.

[2] Voce singulară, nereceptivă față de personalitatea omului de teatru Alexandru Davila, P. Locusteanu, cronicar dramatic al timpului, și-a exprimat o atitudine agresivă, aducîndu-i repetate învinuiri și cerîndu-i să lase acest loc de onoare altei persoane mai capabile [*Pentru Al. Davila*, în *Voința națională*, an XXII, 4/17 septembrie 1905, p. 3 ; *D-l Davila redeschide lupta*, în *Voința națională*, an XXII, 18 septembrie (1 octombrie) 1905, p. 3 ; *D-l Davila se răzbună — Stagiunea se anunță rău — Vina artiștilor — Neadevăruri sfruntate*, în *Voința națională* an XXII, 21 septembrie (4 octombrie) 1905, p. 2 ; *Cronica teatrală. Noile numiri de societari*, în *Epoca*, an XII, 12 decembrie 1906, p. 1. Vezi, de asemenea, George Panu, *Apropo de Teatrul Național*, în *Săptămîna*, an VIII, nr. 8, 6 februarie 1908, p. 90—92]. Or, nu era vorba despre neputința lui Alexandru Davila de a conduce Teatrul Național, ci de spiritul novator pe care urmărea cu tot dinadinsul să-l introducă în teatrul direcționat, pînă la el, de actori.

Scanned with OKEN Scanner

și cu nazurile — au în sfîrșit un șef de orchestră“ [3]. În continuare, aducînd în atenție problema repertoriului, Mihail Dragomirescu menționează piesele incluse, neuitînd, totodată, să facă referiri directe și la situația dramaturgiei naționale.

Interesul deosebit acordat popularizării „operelor clasice, din toți timpii și de la toate popoarele“, transpuse îngrijit în limba română, este motivat de critic prin faptul că „teatrul nostru nu se putea susține deloc cu opere dramatice originale, iar ceea ce se introducea din literaturile străine, ca să le țină locul, erau de cele mai multe ori lucrări menite să strice, iar nu să purifice și să perfecționeze gustul începătorului nostru public. Ceea ce face meritul noii direcțiuni nu e atît adoptarea acestei idei, cît stăruința ce a depus în executarea ei, grija cu care a supravegheat traducerile și punerea în scenă și mai presus de toate chipul original în care a înfăptuit-o“.

În perioada directoratelor lui Alexandru Davila, dramaturgia națională și străină de calitate ocupă un loc primordial. Totuși, în presa vremii au apărut și puncte de vedere care i-au contestat directorului tocmai această preocupare a sa, fără a se ține seamă de nivelul scăzut al creației noastre dramatice la acea dată, precum și lipsa de pregătire a publicului românesc pentru receptarea oricărui tip de piesă. Unul din proteste, în mare parte neîndreptățit, aparține lui George Panu, care menționează : „poate prejudecata de educație sau o prea mare rafinare a gustului sau o specială dezvoltare a culturei îl fac pe d-l Davila să fie impropriu ideii dezvoltării Teatrului Național. Căci nimeni nu poate contesta d-lui Davila gust, cultură literară și rafinare estetică. Poate din această cauză este rebel scrierilor românești. Se înțelege că d-l Davila ar fi un director ideal la Paris, la Berlin, la Viena, căci în acele centruri gustul d-sale precum și judecățile ar fi puse la încercare, găsind în fondul național al repertoriilor acestor țări cu ce să-și satisfacă și gustul său propriu și ideea națională“ [4].

[3] *Teatrul Național. Luni, 3 octombrie 1905, Deschiderea stagiunii*, în *Epoca*, an XI, nr. 270, 4 octombrie 1905, p. 1.

[4] *Apropo de Teatrul Național*, în *Săptămîna*, an VIII, nr. 8, 6 februarie 1908, p. 91.

Scanned with OKEN Scanner

Adversar al declamației și al bombasticismului, după cum rezultă din cronicile dramatice din epocă, Alexandru Davila se declară împotriva convenționalismului vetust respins de tendințele avansate de verismul italian, care, prin trupele Eleonorei Duse și ale lui Ermete Novelli, aduce un suflu nou. De asemenea, trupa lui André Antoine, în trecerea prin țara noastră, precum și contactul cu dramaturgia lui Zola, Sudermann și Björnson dau impuls unei înnoiri în evoluția artei interpretative pe scena românească.

De remarcat faptul că, pe fundalul unui astfel de climat, Alexandru Davila își îndreaptă atenția către tinere talente (Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Ion Manolescu, Gheorghe Storin, V. Maximilian, R. Bulfinsky, Tony Bulandra) preocupate în mod conștient de jocul

Răspunsul lui Alexandru Davila, în fața unor astfel de acuzații vine prompt: „Atunci însă cînd mi s-a prezentat o piesă iscălită de un nume cunoscut, chiar dacă acea piesă mi s-a părut de aceeași valoare ca acelea pe care le refuzasem, totuși nu m-am încrezut în singura mea judecată, nu mi-am recunoscut dreptul de a condamna după singura mea apreciațiune lucrarea unui autor jucat, ci am adus-o în fața instanței din urmă, în asemenea materie, în fața publicului. Publicul a condamnat lucrarea, confirmînd astfel părerea mea pe care întotdeauna o spusesem sincer autorului". (*Un răspuns al d-lui Davila, director al Teatrului Național*, în *Săptămîna*, an VIII, nr. 11, 1908, p. 110.)

Iată ce mărturisește Alexandru Davila, într-o scrisoare adresată lui Take Ionescu, ministrul cultelor și instrucțiunii, la 4 ianuarie 1914: „În cei trei ani ai primei mele direcțiuni de la 1905 la 1908 am izbutit să atrag publicul la Teatrul Național și, de unde nu se juca mai înainte decît circa o sută de reprezentații pe stagiune, am ajuns să dau peste două sute cincizeci de reprezentații și am întreit aproape bugetul Teatrului Național. Mulțumită acestor rezultate, actorii, care nu erau plătiți decît în timpul stagiunei de șase luni, și-au văzut îmbunătățită situația materială și au putut fi plătiți pe întregul an. [...] Timp de alți trei ani am perindat pe sub ochii publicului românesc din toată țara, în mai bine de o mie de reprezentații, principalele opere cu răsunet ale literaturii dramatice germane, franceze, engleze și italiene și am dat unui mare număr de tinere talente, ieșite din conservatoarele noastre dramatice și care nu încăpeau în cadrul limitat al teatrelor naționale, prilejul să se producă, să se afirme." (Marin Manu Bădescu, *Alexandru Davila. Corespondență inedită*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 156—157).

Scanned with OKEN Scanner

firesc, sobru, de interiorizarea emoției, de autenticitate în transpunerea scenică a fiecărui rol.

Interesantă este obiectivitatea cu care îl apreciază chiar unii dintre actorii aflați în conflict cu Alexandru Davila. În acest sens, Ion Livescu îi schițează aportul astfel: „Sub el s-au format actori care azi sînt podoabe ale teatrului contemporan ; sub el s-au format și regizori care i-au împrumutat apucăturile ; sub el s-au jucat și lucrări care nu cadrau poate cu exigențele pretențioșilor, dar cele mai multe au fost realizări de artă superioară ; sub el goliciunea sălilor dispăruse și reprezentațiile Societății dramatice s-au îndesit ; sub el au dispărut «beneficiile» degradante [...] direcția Davila însemnează începutul unei ere noi și pregătirea unui curent de renaștere în arta noastră dramatică“ [5].

Const. I. Nottara, de asemenea, în conflict cu directorul Davila, a știut să facă abstracție de micile incidente personale, recunoscînd meritele deosebite ale acestui „destoinic om de teatru“, definit astfel „pentru că a avut în sînge teatrul, pentru că în mintea lui se sădise, încă din cea dintîi tinerețe, patima pentru teatru ; l-a prins în mrejele lui de la cea dintîi piesă ce a citit, de la cea dintîi ridicătură de cortină, cînd i-a fost dat să asiste la o reprezentație teatrală“ [6].

Încă din epocă, perioada în care Alexandru Davila s-a aflat la conducerea Teatrului Național este definită de Ion C. Bacalbașa în termenii următori : „Înlocuindu-se d-l Davila nu s-a făcut un serviciu teatrului. [...] D-l Davila a pus regula la teatru, a impus — bineînțeles, cu mici excepții — studierea serioasă a pieselor și fără cheltuieli mari le monta admirabil.“ [7]

Aprecierile ulterioare conturează și mai pregnant rolul directoratelor lui Alexandru Davila prin descrierea succintă a repertoriului [8] abordat în perioada respectivă

[5] *Treizeci de ani de teatru. Contribuții la istoria teatrului românesc*, Editura Rampa, București, 1925, p. 169, 173.

[6] *Rampa*, an XIV, nr. 3 528, 24 octombrie 1929, p. 3.

[7] *Cronica teatrală, Schimbarea directorului*, în *Epoca*, an XIV, nr. 53, 5 martie 1908, p. 2.

[8] Ion Anestin, *Direcțiunea Davila*, în vol. *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, Tiparul Vremea, S.A., București, 1928—1938, p. 93—99.

Scanned with OKEN Scanner

sau prin reliefarea contribuției omului de teatru, subliniindu-se energia, cultura literară, inteligența artistică și perseverența noului director, care a acționat pe toate planurile : repertoriu, dotare tehnică, scenografie, punere în scenă, oferind spectacole de înaltă ținută, care i-au adus și considerația adversarilor“ [9]. În același articol, se remarcă îndeosebi faptul că, promovînd „calitatea și ținuta reprezentațiilor“, Alexandru Davila a urmărit „să facă din teatru o adevărată și elevată școală intelectuală și morală“. Inițiativa sa de a întemeia prima companie particulară, ce-i purta numele, a fost salutată cu viu interes în presa timpului [10]. Importanța Companiei Davila apare relevată din perspectiva unor actori ai vremii (Lucia Sturdza Bulandra [11], Ion Manolescu [12]), cît și din punctul de vedere al criticii dramatice postume. Mihai Vasiliu [13] sintetizează astfel aportul acestui colectiv dramatic : „Compania Davila a promovat consecvent o artă dramatică, regizorală și scenografică realistă ; a creat un colectiv puternic, valoros și omogen, în care a fost dezvoltat la maximum simțul ansamblului armonios și care a născut o tradiție sănătoasă și rodnică pentru dezvoltarea ulterioară a teatrului românesc [...] ; a pus la dispoziția publicului din provincie spectacole în aceleași condiții ca în capitală, în cadrul unor turnee foarte obositoare pentru reabilitarea artei dramatice în multe colțuri ale țării“ [14].

Creionarea portretului complex al lui Alexandru Davila o datorăm amintirilor unor colaboratori apropiați ai lui (Lucia Sturdza Bulandra [15], Marioara Voicu-

[9] Nicolae Barbu, *Directoratul Alexandru Davila*, în vol. *Momente din istoria teatrului românesc*, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, București, 1977, p. 140.

[10] George Panu, *Un nou și bun teatru în perspectivă*, în *Săptămîna*, an VII, nr. 17, 8 martie 1908, p. 167—169 ; I. L. Caragiale, *Un nou teatru*, în *Noua revistă română*, nr. 12, vol. 6, 28 iunie 1908, p. 179—180.

[11] *Amintiri...*, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 35—49.

[12] *Amintiri*, prefață de Tudor Teodorescu Branișteanu, Editura Meridiane, București, 1962, p. 90—96.

[13] *Alexandru Davila*, Editura Meridiane, București, 1965, p. 125 și urm.

[14] Mihai Vasiliu, *op. cit.*, p. 157.

[15] *O amintire neștearsă*, în *Rampa*, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1—2.

lescu [16], Ion Manolescu[17], Ana Luca [18]), din care se desprind trăsăturile omului unei directive moderne, avîntat în susținerea unor idealuri dovedite abia ulterior ca fiind imperioase pentru revitalizarea activității teatrale, reprezentant remarcabil al demnității și exemplarității profesionale. Este unanimă opinia — atît în contemporaneitate, cît și în posteritate — că Alexandru Davila a fost un factor primordial în înnoirea teatrului românesc prin punerea sa la curent cu experiențele novatoare pe plan european. Se recunoaște, de asemenea, că pentru acest spirit fervent activitatea dramatică a însemnat un mod de existență care excludea condiția de saltimbanc cu joasă poziție intelectuală și socială a actorului, impunînd norme de conduită, dar și drepturi și privilegii pentru actori și autori. În consens, se subliniază faptul că Alexandru Davila a adus o nouă concepție regizorală căutînd să elibereze jocul actorului de tot ceea ce era fals, artificios, neautentic, pentru a impune o interpretare realistă, de o mare credibilitate psihologică.

Alături de aprecierea activității omului de teatru, opera sa dramatică a suscitat vii comentarii. Discuțiile au avut drept punct de plecare revirimentul dramaturgiei originale marcat prin piesa lui Alexandru Davila, dată fiind îndreptarea atenției către istoria națională, prezentată dintr-un unghi de vedere propriu. Ecoul produs de *Vlaicu-Vodă* nu a fost cîtuși de puțin modest, dacă răsfoim cîteva din ziarele timpului, în care întîlnim inserate multe articole și cronici elogioase.

În ceea ce privește receptarea dramei de-a lungul timpului, distingem o primă etapă concentrată în jurul anului 1902, data premierei. Cronicile dramatice ale epocii au primit, în general, favorabil această operă, ivită într-o atmosferă în care se impunea cu tot mai mare necesitate o schimbare în viața teatrală în privința repertoriului original de factură națională. Pe bună dreptate, se recunoaște că debutul lui Alexandru Davila ca

[16] *Mă gîndesc la el*, în *Rampa*, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1.

[17] *După 25 ani*, în *Rampa*, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1—2.

[18] *La o sărbătoare postumă*, în *Rampa*, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

autor dramatic s-a înscris încă de la început sub zodia succesului. Aprecierea critică a piesei *Vlaicu-Vodă* se referă deopotrivă la tematica fundamentală, abordarea trecutului istoric, și arta literară, caracterizată prin adecvare și muzicalitate deosebită. În viziunea lui George Ranetti, Alexandru Davila se profilează în dublă ipostază : „ca autor dramatic ce ne dă multe promisiuni ; dar și ca un poet talentat“ [19]. Nu lipsesc însă cîteva amendamente privind „unele lungimi și unele cuvinte prea arhaice repetate cam des“ care, după opinia aceluiași critic, „vor fi înlăturate de autor la prima retușare a piesei sale“. Desigur, o asemenea observație rezultă din neînțelegerea rolului acordat arhaismului în vederea redării culorii locale.

Critica subliniază verosimilitatea tabloului istoric al societății de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, diversitatea mijloacelor expresive, capacitatea de a apropia arhaismul de neologism și de termenul popular. Astfel, George Panu, deși preocupat de stabilirea raportului dintre adevărul istoric și transpunerea sa tematică, și reliefînd, în primul rînd, neconcordanțele în această privință, totuși recunoaște în cronica sa că drama *Vlaicu-Vodă* reprezintă „un eveniment literar“, dată fiind „poezia care respiră mai la fiecare pas în aceste versuri“ [20].

O opinie diametral opusă a exprimat G. Bogdan-Duică [21]. El sugera chiar rescrierea piesei, modificarea personajelor și a construcției dramatice, sub pretextul că „nici un motiv fundamental nu-i nou în *Vlaicu*. Cu aceleași motive s-au scris multe drame celebre. Așa fiind, nu înțelegem pentru ce un talent, care nu-i inovator, n-ar ține seama și de criteriile ce le poate observa

[19] *Cronica teatrală. Teatrul Național. Vlaicu-Vodă, dramă în cinci acte de Al. Davila*, în *Universul*, an XX, nr. 45, 16 februarie 1902, p. 3 ; vezi, de asemenea, și Emil D. Fagure, *Teatrul Național. Vlaicu-Vodă, dramă în cinci acte, în versuri, de Alexandru Davila*, în *Adevărul*, ediția de seară, an XV, nr. 4 507, 15 februarie 1902, p. 1.

[20] *Vlaicu-Vodă, dramă în cinci acte și în versuri de domnul Alexandru Davila*, în *Săptămîna*, an II, nr. 17, 22 februarie 1902, p. 128. Vezi și *Săptămîna*, an VII, nr. 8, 3 februarie 1907, p. 84—87 ; *Săptămîna*, an VII, nr. 9, 7 februarie 1907, p. 96—99.

[21] *Vlaicu-Vodă, dramă în cinci acte, în versuri, de Alexandru Davila*, în *Convorbiri literare*, an XXXVI, nr. 7, 1 iulie 1902, p. 656—668.

Scanned with OKEN Scanner

bine și cu succes realizate în astfel de drame. Acesta ar fi fost binele de obținut, dacă lucrarea ar fi fost mai riguros supusă la propria critică a autorului“ [22].

O poziție asemănătoare se remarcă, surprinzător, și în cazul lui N. Iorga, care categorisește drama *Vlaicu-Vodă* drept „o încercare“, afirmînd că, în ciuda versurilor sale „sunătoare și răsunătoare“, ea este „numai opera unui dibaci diletant, care poate face și un lucru și altul, după timp, deci n-are acea mare căldură ce topește sufletul pentru operele de artă adevărate și înrîurește un public pentru mai mult de trei ceasuri“ [23]. Asemenea puncte de vedere nu au avut ecou, toți exegeții de mai tîrziu recunoscînd unanim valoarea artistică a dramei.

Confruntarea cu publicul cunoaște un remarcabil succes, confirmat dealtfel și de unele cronici ulterioare, cu prilejul reluării reprezentației în anul 1913. Odată cu aprecierile critice ale lui Liviu Rebreanu [24] (1913) se produce o integrare și, în același timp, o definire a specificului dramei *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila. Referindu-se la condițiile în care s-a prezentat această operă, o perioadă cînd publicul era suprasaturat de avalanșa pieselor istorice, Liviu Rebreanu observă că ea răspunde exigențelor impuse de necesitățile înnoirii din epocă. „Trebuie să admirăm, spune el, curajul autorului, care, în mijlocul unei porniri generale împotriva dramelor istorice, a îndrăznit totuși să vie cu o dramă istorică și, ce e mai mult, a îndrăznit să triumfeze.

Îndrăzneala autorului era bine motivată prin valoarea excepțională a lucrării sale. Autorul avea încredere în opera sa și totodată și în gustul publicului care, dacă detesta dramele istorice, le detesta fiindcă erau lipsite de orice valoare dramatică sau literară. Și într-adevăr, *Vlaicu-Vodă* întrunește toate cerințele unei drame menite să rămînă, calități literare și calități dramatice“.

După trecerea în revistă a principalelor însușiri literare ale dramei *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila, Li-

[22] *Ibidem*, p. 656.
[23] *Datoria teatrului celui nou*, în *Sămănătorul*, an V, nr. 25, 27 august 1906, p. 683.
[24] *Teatrul Național: Vlaicu-Vodă*, în *Rampa*, 8 octombrie 1913, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

viu Rebreanu definește elementele de bază din punctul de vedere al construcției dramatice, menționînd că „fiecare act, fiecare scenă în sine e un tot întreg", amendînd însă afirmația prin amănunte ca : „după actul de exprimare, care este un adevărat cap de operă, actul al doilea lîncezește, conflictul se înnoadă anevoie și cam meșteșugit".

Expunînd trăsăturile personajului principal, consideră că-i lipsesc caracteristicile proprii unui erou, întrucît „emanciparea lui de subt stăpînirea mumei sale nu e o faptă eroică". Cu toate aceste observații, mai mult sau mai puțin critice, *Vlaicu-Vodă* rămîne „o podoabă a literaturii noastre dramatice prin patetismul cald și comunicativ, prin frumusețea limbii și a versurilor, prin puterea de evocare a unei epoci frămîntate, prin măiestria de amănunt cu care e construită, prin efectele dramatice și prin patriotismul cald și cuminte ce transpiră dintr-însa".

Cronica dramatică a lui Liviu Rebreanu constituie o încercare de conturare a principalelor aspecte privind măiestria artistică, meșteșugul deosebit de a zugrăvi prin „cuvinte expresive [...] oameni, fapte, locuri, timpuri", conchizînd că „limba lui e o comoară", așa cum o are numai Alexandru Odobescu. De asemenea, nu uită să accentueze coordonata fundamentală : expresivitatea rafinată provenită din împerecherea neologismelor cu arhaismele. Deosebit de importantă este aprecierea operei lui Alexandru Davila pentru patetismul sincer, pentru tiradele construite „cu o artă de compoziție deplină". Totuși, se constată că versul de șaisprezece silabe este „cam obositor pentru actor, cît și pentru spectator", deși se recunoaște că „un asemenea vers poate exprima mai precis patetismul unei tirade".

Referindu-se la structura versului, criticul îl definește „cam colțuros, lipsit de mlădiere și neputînd sublinia variația de sentimente ce se cuprind într-o dramă".

Lui Liviu Rebreanu i se datorează includerea lui Alexandru Davila în galeria reprezentanților literaturii române clasice : V. Alecsandri, I. L. Caragiale, B. P. Hasdeu, Barbu Delavrancea. În felul acesta, este fixat, în datele sale esențiale, locul dramaturgului în contextul literaturii române.

Scanned with OKEN Scanner

Totodată, se constată o deplasare a interesului criticii de la cercetarea globală a dramei *Vlaicu-Vodă* spre analiza unor aspecte sau personaje tratate într-o manieră nu totdeauna de ajuns de elocventă.

Astfel, E. Lovinescu reproşează pe nedrept, lui Alexandru Davila viziunea din care apare conturat Mircea cel Bătrîn : „Simbol naţional, d-l Davila nu trebuia, deci, să ni-l arate ca pe un tînăr uşuratic, pornit spre trădare şi crimă, şi gata, dealtfel, să se lepede de tron din dragostea pentru Anca“ [25].

„Un Mircea care nu ţine «la sînge», «neam», «nume», «străbuni», «slavă» şi voieşte să renunţe la tron pentru o femeie e străin de eroul consacrat de conştiinţa publică.“ [26].

Remarcînd distanţa considerabilă între această ipostază şi cea consacrată de M. Eminescu în *Scrisoarea a III-a*, E. Lovinescu îl interpretează drept un personaj romantic capabil de treceri bruşte de la o stare la alta în vederea obţinerii dragostei Ancăi. Dintr-o asemenea perspectivă, după opinia criticului, autorul ajunge „la un arbitrar psihologic şi istoric“, comiţînd „un adevărat asasinat naţional“.

Neavînd înţelegere pentru asemenea structură caracterologică, E. Lovinescu rămîne la o anumită interpretare unilaterală, lipsită de nuanţare.

O recunoaştere în adevăratul înţeles al cuvîntului, în ceea ce priveşte viabilitatea operei, se datorează lui N. Davidescu (1919), care-i atribuie calificativul de „clasică“ în sensul durabilităţii necesare, cu care să înfrunte vremurile [27]. În continuare, criticul sesizează faptul că dramaturgul „a evitat tonul declamatoriu al lucrărilor similare, pentru a păstra un conflict şi demn şi eroic şi artistic“.

În atenţia criticii revine preocuparea pentru reliefarea viabilităţii piesei *Vlaicu-Vodă*, aceasta datorîndu-se, în primul rînd, autorului, care a reuşit să-şi îndrepte atenţia spre „trecutul îndepărtat şi măreţ“, „evocînd printr-un fragment de istorie o întreagă epocă şi dintr-un

[25] *Încă un nedreptăţit : Mircea cel Mare al d-lui Davila*, în *Flacăra*, an IV, nr. 37, 1915, p. 383.

[26] *Ibidem*, p. 384.

[27] *Teatrul Naţional : Vlaicu-Vodă, cinci acte de Alexandru Davila*, în *Steagul*, an V, nr. 460, 10 septembrie 1919, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

suflet de domn un fragment de viață zbuciumată", fiecare reluare fiind „un nou prilej pentru spectatori de a admira frumusețea limbei, cu care autorul și-a frământat acțiunea, intensitatea și grandoarea conflictului dramatic, pitorescul tablourilor, sonoritatea și avîntul versurilor" [28].

În 1923, prin cronica dramatică a lui Paul I. Prodan se readuce în discuție interesul prezentat de piesă datorită versurilor meșteșugite care susțin o acțiune închegată în tot și-n amănunte, cu conflicte dramatice puternice.

O conturare succintă în ceea ce privește profilul complex al lui Alexandru Davila se întîlnește în analiza lui Pompiliu Constantinescu [29], care alătură drama *Vlaicu-Vodă* teatrului istoric al lui Barbu Delavrancea și M. Sorbul, considerați ca reprezentînd culmi ale dramaturgiei noastre. Din punctul de vedere al temperamentului dramatic și al tendințelor artistice, criticul încadrează această operă în curentul romantic. Ținînd seama că pornește de la un fond național, Pompiliu Constantinescu precizează caracteristicile piesei *Vlaicu-Vodă:* o dramă romantică și democrată; națională și patriotică, socială. Oprindu-se asupra personajului central, criticul marchează principalele însușiri ale acestuia — „întrupare a spiritului diplomatic muntean, format din simulare, voință dîrză, dar reținută, din umilință aparentă și hotărîre oportunistă", „simbol și exponent psihic al neamului". În viziunea sa, Vlaicu-Vodă apare drept „un individ ce rezumă tipic o colectivitate" fiind „cel mai realizat esteticește dintre personagii", de la care pornesc radierile către ceilalți eroi. Cercetarea lui Pompiliu Constantinescu are drept axă motivul esențial provenit din curentul romantic — antiteza. Pornindu-se de la aceasta, se stabilesc cele două contraste: Vlaicu, boierii, masa populară — doamna Clara, prea retorică, Kaliany, un manechin, Pala, o unealtă, ca și Mircea, „frînt în fragmente neorganice, risipit ca existență personală și subsumat ambiției doamnei Clara, energie vi-

[28] Paul I. Prodan, *Alexandru Davila. Teatrul Național. Vlaicu-Vodă, dramă istorică în cinci acte, în versuri* (reluare), în *Viitorul*, an XV, nr. 4 650, 8 septembrie 1923, p. 1.

[29] *Alexandru Davila*, în *Mișcarea literară*, an II, nr. 49, 17 octombrie 1925, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

rilă şi inteligenţă politică deosebită". Se pune, totodată, în relief construcţia simetrică a dramei, „cu mult superioară verbalismului declamatoriu al lui Hasdeu şi Vasile Alecsandri", date fiind „frumuseţea versului, eleganţa limbii şi unele lapidare întorsături aforistice ale stilului".

Fixarea definitivă în literatura română a dramei *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila are loc odată cu aprecierea lui G. Călinescu în capitolul *Îndrumări spre clasicism*, drept „o capodoperă" care analizează „scenic şi cu o maturitate tehnică desăvîrşită arta de guvernare a unui domn" [30]. Acordînd, de asemenea, atenţie deosebită lui Vlaicu-Vodă, considerat caracter fundamental, G. Călinescu subliniază că „eroul nu este numai un om de voinţă şi un fin diplomat, ci şi un voievod român, pus adică în nişte condiţiuni politice tragice, în care e nevoie de stimulaţie şi mai ales de răbdare şi de înfrînare a mîndriei". G. Călinescu trasează jaloanele esenţiale ale personajului principal, Vlaicu, în sensul integrării sale în context universal, definit drept un prototip renascentist.

„Vlaicu e întruparea principelui lui Machiavel pe pămînt românesc. El nu e aşa cum văd mulţi pe conducătorul machiavelic, aruncînd asupră-i veşmîntul Renaşterii, cinic, mizantrop, ipocrit, Vlaicu e dimpotrivă un voievod trist de mizeriile patriei unit în conspiraţie cu boierii, gata el însuşi de orice jertfă".

Stagiunea 1953—1954 de pe scena Teatrului Nottara din Bucureşti înseamnă o altă etapă în receptarea critică a dramei *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila, reluată după o lungă absenţă de pe afiş. Aprecierile critice oscilează, şi-n această perioadă, între analiza globală şi insistenţa doar asupra anumitor aspecte privind tematica sau unghiul de conturare a personajelor.

Victor Eftimiu [31] semnalează construcţia gradată a acţiunii, ordonată după regulile clasice ale dramaturgiei eroico-romantice", „solid închegată după un plan bine

[30] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941, p. 579.

[31] *Vlaicu-Vodă*, în *România liberă*, an XII, nr. 2 885, 10 ianuarie 1954, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

chibzuit și realizată de un meșter arhitect". El consideră, nu fără temei, că această piesă reprezintă un „model de construcție dramatică" „prin purtarea conflictului, prin intensitatea crescîndă a acțiunii, prin meșteșugita împărțire a actelor, prin evoluția gradată a personajelor și armonioasa distribuție a scenelor capitale și și a celor de legătură". Victor Eftimiu sesizează că drama *Vlaicu-Vodă* a putut rezista timpului datorită excepționalei sale „execuții". Inexplicabil, el menționează că s-ar fi impus înlăturarea arhaismelor precum și a unor neologisme, „datoria poetului" fiind să dea „impresia unei autenticități locale și epocale, să creeze atmosfera depărtată, păstrîndu-ne, totuși, pe limanurile înțelegerii imediate". Unele observații de natură lingvistică apar de-a dreptul ca neavenite, întrucît așa-numitele „inadvertențe lingvistice" *(ospătos, te uimești, străjăr, dor de țară, se înaintează, sînt urmașul tău)* nu sînt, în realitate, decît licențe poetice, permise și chiar expresive în contextele respective. Deși înțelege pe deplin structura dramei din punct de vedere teatral, Victor Eftimiu nu acceptă „psihologia personajelor", edificiul părîndu-i-se șubred în privința verosimilului, a credibilității.

Referindu-se la aceeași montare a piesei *Vlaicu-Vodă*, criticul Aurel Martin [32] distinge strădania de a se reliefa conținutul său realist, punîndu-se accentul pe bogăția de idei, pe sublinierea conflictului dintre doamna Clara și Vlaicu care depășește „raza curții domnești". Din analiza întreprinsă, în legătură cu structura personajelor, ne reține atenția interpretarea propusă de Aurel Martin privind Rumân Grue, „personaj care nu scoate de-a lungul acțiunii nici un cuvînt", simbol al poporului care „face legătura între Vlaicu și mase", „comunică domnului doleanțele maselor", „duce la îndeplinire poruncile lui Vlaicu". Cînd Aurel Martin menționează că Rumân Grue apare conceput oarecum în afara conflictului nu se poate considera că aceasta constituie o optică dogmatică, după cum susțin L. Raicu

[32] *Cronica dramatică, Vlaicu-Vodă de Alexandru Davila, la Teatrul Armatei*, în *Viața Capitalei*, nr. 1 459, 7 februarie 1954, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

și I. D. Bălan [33], ci mai degrabă o schițare a raportului personajului față de acțiunea fundamentală a dramei.

L. Raicu și I. D. Bălan accentuează, în articolul lor, trăsăturile specifice personajelor, oprindu-se, îndeosebi, asupra caracterului lui Vlaicu, despre care afirmă că „simulează cu o mare artă umilința, spiritul de supunere, neutralizînd astfel vigilența factorilor ostili, în primul rînd doamna Clara și baronul Kaliany" [34]. Structura sa sufletească „urmează o evoluție mult mai complicată, pe linia omenescului celui mai autentic ; masca strategiei sale este savant studiată spre a evita stridența, neverosimilitatea" [35]. Articolul lui L. Raicu și I. D. Bălan, după o analiză amănunțită a tipologiei personajelor, marchează locul lui Alexandru Davila în contextul literaturii române : „Cînd înșirăm numele clasicilor literaturii noastre (Eminescu, Creangă, Coșbuc...) s-ar cuveni să nu uităm a-l numi și pe Alexandru Davila" [36].

Mergînd pe linia corespondenței faptelor istorice cu realitatea transpusă în dramă, Simion Alterescu, recunoscînd anumite limite ale concepției scriitorului despre istorie, analizează „modul cum Alexandru Davila a știut să redea prin acțiunea dramei sensul general al dezvoltării istorice a Țării Românești la sfîrșitul secolului al XIV-lea" [37]. Din cercetarea lui Simion Alterescu se poate urmări, pe de o parte, creionarea galeriei personajelor, pe de altă parte, judecata de valoare cu caracter general, piesa *Vlaicu-Vodă* fiind considerată una dintre cele „mai reprezentative drame istorice" din literatura noastră „prin profunzimea conflictului", „prin urmărirea psihologiei" personajelor, prin „multitudinea evenimentelor dramatice", prin „îmbinarea între limba nouă și limba veche, istorică".

Simion Alterescu este printre puținii critici care au înțeles adevărata structură a lexicului folosit, subliniind

[33] *Semnificația dramei Vlaicu-Vodă*, în *Viața românească*, an VII, nr. 4, 1954, p. 273.
[34] *Ibidem*, p. 271.
[35] *Ibidem*, p. 272.
[36] *Ibidem*, p. 277.
[37] *Prefață* la vol. Al. Davila, *Vlaicu-Vodă, dramă în cinci acte în versuri*, ediție îngrijită de D. D. Panaitescu, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

că „arhaismele intervin fără abuz, doar ca un element de culoare, de plasticizare“ [38].

Avînd în vedere interpretarea propusă de G. Călinescu, Simion Alterescu polemizează cu acesta afirmînd : „a susține că Vlaicu întruchipează «în mod românesc» machiavelismul este o grosolană și rău intenționată denaturare a acestui personaj și a sensului istoric al acțiunilor sale“, întrucît, după opinia sa, Vlaicu-Vodă duce o politică plină de tact în sprijinul statului român, care numai prin asigurarea unor relații pașnice cu toți vecinii putea să viețuiască.

Aderînd la concluzie, nu se poate să nu precizăm că, de fapt, caracterizarea călinesciană nu comportă nici o notă peiorativă, autorul *Principelui* fiind în repetate rînduri obiectul de interes al criticului, iar opera însăși citată cu considerație. La urma urmelor, tactul diplomatic dovedit de Vlaicu se sprijină pe un program politic *mutatis mutandis* analog celui propus de opera lui Machiavelli. Diplomația echilibrului, în contextul istoric și politic dat de cadrele dramei, se înscrie veridic față de istoria însăși.

Chiar G. Călinescu [39], revenind asupra dramei *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila, expune succint un punct de vedere elocvent — menționînd că „deși informația istorică a lui Davila a fost în mod fatal insuficientă, intuiția întregului, cu contradicțiile erei feudale, este [...] admirabilă“.

O altă etapă în receptarea piesei este marcată de reluarea sa la Teatrul Național „I. L. Caragiale“ (1965), prilej cu care Valentin Silvestru o caracterizează drept o „catedrală literară“ [...] „de o arhitectură monumentală, cu o armonie clasică a simetriilor“ [40].

Dintre exegeții care au adîncit și au reluat unele aspecte ce țin de structura tematică precum și de analiza personajelor, C. Ciopraga afirmă că, „înainte de a fi o dramă istorică“, această piesă „este o dramă de conștiință, cu un erou central complicat, ale cărui reacții

[38] *Ibidem*, p. 12—13.
[39] *Alexandru Davila*, în *Contemporanul*, nr. 8 (802), 23 februarie 1962, p. 1.
[40] *Vlaicu-Vodă (Teatrul Național)*, în *Contemporanul*, nr. 26 (976), 25 iunie 1965, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

sufletești cuprind avansuri și retractări prudente“ [41], iar Ovidiu Papadima atrage atenția asupra „noutății“ în legătură cu „schimbarea perspectivei privind personajul central [42], scriitorul aducînd pe prim plan figura unui domnitor „fără strălucirea și gloria“ unui Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul, dar prototip al omului de stat „pentru care binele țării este mai presus de fericirea lui personală și de orgoliul propriu“ [43].

Preocupat de a demonstra existența acestei opere ca un „moment al literaturii dramatice românești“, Marian Popa [44] își propune să urmărească și prezentarea evenimentelor, și realizarea lor estetică. Interesant este unghiul de vedere din care se trasează o încadrare în literatura universală, accentuînd asupra ideii că problemele în aparență strict naționale sînt, în realitate, „probleme identice de pe vremea lui Calderon, Corneille, Shakespeare“.

În critica relativ recentă, interesul se îndreaptă spre adîncirea și reluarea unor aspecte ce țin de structura tematică precum și de analiza personajelor, totul gravitînd în jurul sublinierii durabilității dramei *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila. În acest sens, sînt recunoscute, în mod unanim, gradația acțiunii, tehnica de construire a replicilor mai multor personaje într-un singur vers, tiradele integrate ritmului dramatic al construcției, ingeniozitatea ei expresivă.

Pentru noile generații de comentatori, *Vlaicu-Vodă* va oferi cu siguranță prilejul unor alte interpretări vorbind prin calitățile sale sensibilității diferite a celor cu care va veni în contact.

SUZANA-CARMEN DUMITRESCU

[41] *Al. Davila în posteritate*, în *Cronica*, an IV, nr. 45, 8 noiembrie 1969, p. 8.

[42] *Alexandru Davila. Vlaicu-Vodă*, în vol. *Istoria teatrului în România*, vol. II, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p. 200.

[43] *Ibidem*, p. 201.

[44] *Postfața* la vol. Alexandru Davila, *Vlaicu-Vodă*, ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Editura Minerva, București, 1971, p. 243—263.

Scanned with OKEN Scanner

NOTA ASUPRA EDIȚIEI

Volumul de față cuprinde o selecție din cele mai reprezentative studii consacrate personalității și operei lui Alexandru Davila, cu rolul de a dezvălui cititorilor imaginea sa critică privită diacronic și sincronic.

Am urmărit să definim atît omul de teatru — cronicar, publicist, director al Teatrului Național din București și al primei companii particulare care-i poartă numele —, cît și scriitorul.

Materialul inclus în această antologie are în vedere criteriul cronologic, ordinea publicării urmărind data primei apariții.

Ținînd seamă de spațiul acordat, ne-am permis fragmentarea unora dintre texte cu scopul de a evita repetițiile supărătoare și de a pune în relief originalitatea interpretării din diferite unghiuri. Am reprodus în întregime articolele aparținînd unor personalități, precum și intervențiile care au reprezentat momente importante ale receptării.

Întrucît se fac mereu referiri la diverși autori și artiști de frunte ai scenei românești, am întocmit un aparat de note, în care am dat lămuririle biografice corespunzătoare, din dorința de a oferi o perspectivă asupra mișcării teatrale românești din acea vreme. În acest sens, am folosit *indicele de actori* din lucrarea *Istoria teatrului în România (1849—1919)*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, vol. II, București, 1971, p. 521—531.

Menționăm că notele cu asterisc din subsol aparțin lui Alexandru Davila sau criticilor incluși în volum.

În unele situații, am completat referințele bibliografice, îndeosebi acolo unde ni se indicau doar locul și anul aparitiei.

Greșelile evidente, în cazul textelor publicate din periodice, au fost îndreptate.

Scanned with OKEN Scanner

Titlurile articolelor care sînt formulate de noi, în vederea asigurării unei redactări mai variate și mai expresive, au fost trecute între paranteze drepte.

Am inclus și cîteva considerații filologice proprii, dat fiind faptul că, în bibliografia consultată, acest aspect apare sporadic.

Citatele din opera sa au fost verificate după textul ediției Alexandru Davila, *Vlaicu-Vodă, dramă în 5 acte, în versuri*, îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, postfață de Marian Popa, Editura Minerva, București, 1978.

Bibliografia selectivă inserată la sfîrșitul volumului cuprinde titluri reprezentative, dar neincluse în antologie din lipsă de spațiu.

Autoarea mulțumește Editurii Eminescu pentru sprijinul prețios acordat în vederea tipăririi acestei cărți.

Scanned with OKEN Scanner

PROFESIUNI DE CREDINȚĂ

Scanned with OKEN Scanner

VIAȚA LUI ALEXANDRU DAVILA
POVESTITĂ DE EL ÎNSUȘI

M-am născut la 12 februarie 1862, la Golești în județul Muscel. Tatăl meu era generalul doctor Carol Davila și mumă-mea, Ana, era născută Racoviță-Golescu, coboritoare directă prin tatăl său din Vodă-Mihail Racoviță, care a domnit șaptesprezece ani [1] atît în Moldova, cît și în Muntenia. Tatăl meu era francez născut la Parma, în Italia. Copil, a fost crescut la Frankfurt pe Main, de bunica lui, d-na Bettman-Holweg, care l-a învățat limba germană. Tatăl meu vorbea atît de bine limba franceză, că toată lumea l-ar fi luat drept francez și atît de bine limba germană, încît toată lumea l-ar fi luat drept german. De aceea, el spunea cu mult spirit :

— Mă mir că nu vorbesc italienește și spaniolește.

E drept că se născuse în Italia și stătuse vreo două zile în Spania.

Mama mea era sora celor patru frați Golești, din vechea familie boierească Golescu.

Crescut de maică-mea în evlavia neamului românesc, am învățat primele slove la școala comunală din Golești, instalată într-un pavilion al curții. Învățător, era un oarecare Cucu Starostescu, care citea elevilor, după îndemnul întemeitorilor școlii, *Balade și lăcrimioare* [2] de V. Alecsandri, *Cîntarea României* de A. Russo etc.

[1] Este vorba despre nouăsprezece ani ; autorul greșește, întrucît el dicta din memorie, dată fiind boala care-l ținuia locului.

[2] În realitate, este vorba despre două lucrări distincte : *Poezii poporale. Balade (cîntece bătrînești).* Adunate și îndreptate de V. Alecsandri, prima culegere de poezii populare, partea I apărută în 1852, în tipografia lui Th. Codrescu, partea a II-a, în tipografia *Buciumului român*, Iași, 1853, și primul volum de poezii originale *Doine și lăcrimioare* (1853).

Scanned with OKEN Scanner

În timpul iernii, umblam îmbrăcat mocăneşte din cap pînă în picioare şi urmam clasele şcolii luterane nou înfiinţate. Mă duceam la şcoală călare, pe viscol sau moină, tocmai de la Cotroceni pînă în strada Luterană. Astfel s-a născut în mine pasiunea pentru sporturi, pe care le-am practicat multă vreme.

Înapoindu-se din Franţa, după războiul franco-german, în 1871, tatăl meu, dr. Carol Davila, îşi scoase băiatul de la şcoala nemţească şi-l încredinţă lui V. A. Ureche, care deschisese un institut român în strada Astronomului. Am rămas aci pînă în 1874, cînd muri mumă-mea, victimă a unui accident nenorocit. În acest an am fost trimis de tatăl meu la Paris, la liceul St. Louis, unde găsii pe verii mei Grant, pe fraţii Brăiloiu din Craiova şi unde am mai fost coleg cu Jacques Féraudy, Georges Feydeau [3] şi mai tîrziu cu Gherghel şi Dristorian.

Războiul independenţei m-a surprins la Paris. Deşi eram foarte tînăr, am plecat cu Dinu Grant, Lambru Vasilescu, Vintilă C. A. Rosetti [4] şi alţii pentru a ne înrola ca voluntari.

Ministrul de război de pe atunci, generalul Lecca, ne-a respins cererea de angajare pe motiv că suntem prea tineri. M-am reîntors dezolat la Paris. După două luni, am primit de la tatăl meu o telegramă în care îmi anunţa căderea Plevnei. Mi-am luat bacalaureatul în litere în 1879. Aci, la Paris, am legat o strînsă prietenie cu C. Caligari, Take Ionescu, Vasile Morţun, Nicu Xenopol, C. Grădişteanu, N. Filipescu etc. Îmi amintesc cu emoţie de vremurile cînd împreună cu aceşti amici citeam cu nesaţ *Letopiseţii* lui M. Kogălniceanu imprimate cu caractere cirilice.

Înapoiat la Bucureşti, am fost numit în 1881 de Eugeniu Stătescu, pe atunci ministru al afacerilor străine, ataşat supranumerar la minister. În această calitate, am fost trimis la Roma şi Bruxelles.

[3] Georges Feydeau (1862—1921), autor de vodeviluri şi comedii.

[4] Vintilă C. A. Rosetti (23 ian. 1853—10 nov. 1916), publicist. Fiu al lui C. A. Rosetti. Membru fondator al Ligii culturale, a făcut parte şi din comitetul de conducere al Societăţii presei.

Scanned with OKEN Scanner

În 1884 a încetat din viață tatăl meu. Am părăsit diplomația, căutînd să-mi îndrum viața pe alte căi. În unire cu N. Filipescu, A. Balș, C. Costa-Foru, I. Ghica, C. Hiotu, I. Grădișteanu, I. Iancovescu etc. am colaborat la *Epoca* fondată în 1885 și *Independența română* fondată de Al. Ciurcu și cumpărată mai tîrziu de Lahovary. Între timp m-am însurat. Guvernul conservator m-a numit inspector de poliție însărcinat cu Prefectura Poliției Capitalei, apoi administrator al arondismentului Măcin în Dobrogea. Am demisionat după un an din acest post, cu gîndul să mă dedic exclusiv studiului literelor și istoriei românești, care m-au pasionat.

Începuturile literare

Debuturile mele literare sunt greu de precizat. Am făcut la început versuri, pentru cari am avut întotdeauna preferință. Nu că nu-mi place proza, dar poezia se potrivește mai bine cu firea mea, cu fantezia mea, cu modul meu de a fi. La *Epoca* am făcut cronică teatrală în lipsa lui Grigore Ventura, care era titularul rubricei.

În anul 1888, mă găseam în castelul Goleștilor, la Golești. Acolo se mai găsea regretatul Nerva Hodoș [5], profesor și bibliotecar al Academiei Române, coleg cu fratele meu, Carol. Într-o zi am plecat împreună cu Nerva Hodoș să vizităm mînăstirea Vieroșu din apropiere. Astăzi mînăstirea s-a ruinat, dar ruinele mai există, neatinse, căci țăranii din împrejurimi, contrar obiceiului, avînd un adevărat cult pentru această mînăstire, ar pedepsi aspru pe acei cari ar îndrăzni să se atingă de aceste ruine.

Mînăstirea era veche din vremea lui Matei Basarab, dar foarte interesantă. Am admirat la ferestre tocurile de marmoră albă de Cîmpulung, asemănătoare cu cele de Carrara. În biserică, se aflau morminte, acoperite cu lespezi cu inscripții. Într-acestea era și mormîn-

[5] Nerva Hodoș (1869—1913), istoric și bibliograf român. S-a ocupat de organizarea modernă a bibliotecilor și, îndeosebi, a Bibliotecii Academiei Române.

Scanned with OKEN Scanner

tul lui Albu Golescu, boier vechi, vestit deopotrivă prin cuviosia caracterului lui și prin vitejia lui.

Am purces la fotografierea lespedei de pe mormîntul lui Albu Golescu. Lucrul era foarte dificil. Aparatul fotografic trebuia ridicat în sus, pentru a putea prinde imaginea lespedei funerare. Cu aceasta l-am însărcinat pe Nerva Hodoș, care a făcut un scripete și cu mare greutate a izbutit să fixeze aparatul. A mai trebuit să aștepte o jumătate (de) oră căci, din cauza întunericului din interior, placa fotografică nu era impresionabilă. Biruind toate aceste piedici, am izbutit să fotografiem lespedea, care a fost pentru noi o revelație. În ea am citit viața eroică și semnificativă a lui Albu Golescu, pe care am completat-o apoi prin cercetări istorice.

Nerva Hodoș, în fața acestor revelațiuni, îmi spuse :

— Nene Alecule, ar fi foarte frumos și folositor pentru românism, să faci din ideea unirii țării românești o piesă de teatru.

— Foarte bine, i-am răspuns, dar nu voiesc să fac o piesă *à thèse,* în care să glorific această idee, deoarece ea este un fapt împlinit. Trebuie găsită epoca istorică necesară și figurile istorice cari au fost însuflețite de această idee.

Am scris *Vlaicu-Vodă,* în camera din strada Sf. Voievozi, unde stam cu chirie alături de Nerva Hodoș, căci nici pe vremea ceea nu mă prea îmbulzeau banii.

Am citit piesa într-o seară din anul 1901 la Ulpiu Hodoș în strada Dionisie. Erau de față între alții : Petre Grădișteanu, Iacob Negruzzi, Ollănescu-Ascanio etc. După citire, Iacob Negruzzi făcu cîteva observații de natură metrică scandînd pe degete.

— Dragă Jacques, i-am răspuns, pentru a număra silabele versurilor nu-ți ajung cele două mîini.

Petre Grădișteanu era însă entuziasmat. Luă piesa și se duse cu ea la Sihleanu, pe atunci director al Teatrului Național.

— Ți-am adus o piesă de Davila, spuse radios Petre Grădișteanu.

Patan Sihleanu, fire veselă, amator de glume, declară :

— Trebuie să fie o nerozie !

Scanned with OKEN Scanner

— Parcă-i singura pe care ai prezentat-o tu la Teatrul Național !...

După premiera lui *Vlaicu-Vodă*, mă aștepta o mare surpriză. Pe stradă mă întîlnesc cu Ranetti.

— Cum, mă Alecule, tu, un franțuzit, să scrii o asemenea piesă ? îmi spune Ranetti.

S-a pornit contra mea o campanie dintre cele mai aprige. În fruntea denigratorilor mei stătea Ghiță Ranetti. Nu mult înaintea morții lui, autorul *Florilor albastre*, cu lacrimi în ochi, mi-a cerut să-l iert.

După doi ani, am compus pantomima *Domnița din vis*, jucată în grădina palatului Cotroceni, în folosul societăților de binefacere „Materna" și „Obolul". (...) Eu jucam rolul unui țăran, sluga lui Dunăre-împărat și botezat Beasadea.

Director al Teatrului Național

În 1905 (...) mi s-a încredințat postul de director general al teatrelor, ministru al instrucțiunii fiind Mihail Vlădescu. Dar calomnia își ascuțea colții în umbră.

Cu ocazia reprezentării piesei *Manasse* a lui Ronetti-Roman, în urma cunoscutului scandal, am fost acuzat că aș fi asasinat mai mulți studenți, pe cari i-aș fi dosit în podurile și sub subsolurile teatrului.

Într-o zi m-am pomenit la teatru cu cneazul Moruzzi, pe atunci prefect al Poliției Capitalei, care-mi spuse că are ordin să inspecteze podul teatrului, unde s-ar găsi cadavre de studenți. Revoltat și amuzat în același timp, am permis cneazului să-și îndeplinească ordinul. Rezultatul a fost încă o înfrîngere pentru numeroșii mei dușmani.

Am fost înlocuit în anul 1908 și din funcția de director al teatrelor. Ministru al instrucțiunii publice pe vremea ceea era Spiru Haret.

Cu o îndrăzneală pe care unii o considerau nebunie, am înființat, în anul 1909, compania Davila. A fost prima încercare de teatru particular în țara noastră.

În anul 1910, campania Davila s-a dizolvat, după ce a cutreierat însă întreaga țară.

Scanned with OKEN Scanner

Am fost chemat din nou să conduc destinele primei noastre scene. Între timp, m-am împrietenit cu Caragiale. A fost o prietenie sinceră și dezinteresată. Am intervenit ca Teatrul Național să cumpere drepturile de reprezentare a întregii opere a celui mai mare autor de teatru român.

Activitatea publicistică și culturală

În anul 1913, dîndu-mi perfect de bine seama de ascendența pe care o are teatrul asupra publicului românesc, am înființat împreună cu Nicu Cocea *Rampa,* ziar dedicat exclusiv teatrului. O altă inițiativă a mea, pe care mulți o considerau o nebunie.

Intervenind războiul balcanic, părăsii postul de director al teatrelor. Pe vremea aceea, am întocmit un proiect de lege compus din o sută treizeci articole, care urma să înlocuiască legea teatrelor.

În 1914, cu ajutorul cîtorva prieteni, am întemeiat Cercul bibliofil român, menit să publice capodoperile literaturii românești în ediții de lux. (...) Prima publicație trebuia să fie *Cîntarea României* de A. Russo și a doua *Cronica românilor* de Șincai. Era vorba să se graveze un alfabet special. Evenimentele cari au urmat însă au răsturnat aceste pașnice proiecte.

În aprilie 1915, un dobitoc a vrut să mă asasineze. Obosit, venind de la teatru, mă întinsei aproape îmbrăcat pe un divan. Locuiam pe atunci pe strada Zorilor 1, în actualul apartament al d-nei Maria Giurgea. Feciorul meu, Jean, fost în serviciul faimosului Dobrescu-Argeș, mi-a împlîntat cuțitul în creier. Dușmanii mei au profitat de ocazie pentru a lansa cea mai abjectă acuzație care se poate aduce unui om. Transportat la sanatoriul Elisabeta, Take Ionescu mi-a șoptit :

— Alecule, ești prima victimă a războiului mondial !

Mulțumită îngrijirilor medicilor și în special a lui Toma Ionescu, fratele lui Take, am fost readus în simțiri.

La procesul cazului „Davila“ n-am fost nici măcar audiat, iar dosarul procesului, cu toate insistențele mele, nu mi-a fost pus niciodată la dispoziție.

Scanned with OKEN Scanner

Activitatea mea de acum înainte nu mai interesează pe nimeni. Eu mă consider mort de multă vreme.

IOAN MASSOFF[6]

[Reprodus din *Rampa*, an XIV, nr. 3 527, 23 octombrie 1929, p. 1—3.]

TEATRUL NAȚIONAL

Am primit greaua însărcinare de a spune aici, în fiecare lună, activitatea desfășurată de Teatrul Național și, ca unul ce urmăresc cu o deosebită grijă sforțările făcute în această ramură a artei — fără dealtminteri vreo pretenție la critica și cu spiritul cel mai eclectic — să arăt impresiunile dobîndite de un spectator însuflețit de cea mai mare bunăvoință, dar care, totuși, nu-și uită dreptul cumpărat la intrare.

Nu-mi voi aminti de acest drept amicilor de care mă desparte rampa, dar nici nu-l voi lăsa cu desăvîrșire părăsit. E pacea armată, veți zice ; fie, dar pacea, în definitiv... Nu mă izbiți cu contrasensuri, note false, exagerațiuni și tot soiul de răniri aduse bunului simț sau bunului gust și, la rîndul meu, nu voi replica decît cu aplauze. Vă cer chiar mai puțin : dacă veți cădea în asemenea păcate, arătați dorința de a nu le mai reînnoi, ba chiar încă mai puțin numai buna voastră credință în păcătuire, și vă asigur că despre partea mea vă voi izbăvi întotdeauna.

[6] Menționăm că toate scrierile lui Alexandru Davila datate după anul 1915, cînd, în urma unui atentat, autorul a rămas paralizat, au fost dictate prietenilor, grație cărora ele au putut vedea lumina tiparului. Așa se explică faptul că la sfîrșitul acestei autobiografii apare numele lui Ioan Massoff, care, dealtfel, la începutul articolului mărturisește :

„Îndeletnicirile mele profesionale precum și marea admirație pe care o păstram acestui om, care, deși avea un trup imobil, închidea un temperament clocotitor de viață, m-au făcut să-l vizitez foarte des în ultimii ani ai tragicei sale existențe. În lungi convorbiri, Alexandru Davila și-a depănat deseori povestea zbuciumatei sale vieți. Însemnările pe care le-am luat îmi folosesc să expun povestea acestei vieți în chiar cuvintele cu care marele om de teatru și-a amintit-o."

Scanned with OKEN Scanner

Sîntem un popor nou în ale artei, ca și în ale libertăților publice. De atîta amar de vreme, aruncați între Carpați și Dunăre ca într-o insulă, am trăit numai între noi, cu hotarele închise, nepăstrînd din Roma mamă nici o altă noțiune decît aceea a conservării naționale, neprimind de la popoarele vecine decît acele datini pe care ni le impuneau cu de-a sila și dezbărîndu-ne de ele ca de tunica lui Nessus, îndată ce ne era cu putință ; suferind ce nu puteam împiedica și ca pietrile neclintite de cursul rîurilor, lăsînd peste noi să treacă șiroaiele atîtor năvăliri, siguri că ne vom regăsi aceiași în ziua cînd în adîncimea sorburelor se vor fi ascuns apele și răzmirițele. Și iată că, deodată, acea zi a strălucit. De azi pînă mîine ne-am trezit liberi, stăpîni pe moșie și pe soarta noastră, nepriponiți dinăuntru, neatîrnați dinafară, respectați de oriunde. Atunci, în cîteva decenii, alergînd cît ne ținea sufletul, am ajuns de pe urmă omenirea care pășea liniștit pe calea civilizației. Și în grabă, ca un om sărac care a cîștigat o avere la loterie, i-am cumpărat de-a gata toate hainele, organizația, legile, arta, progresul întreg, ne-am îmbrăcat cu ele și ne fudulim. Dar, fie zis fără supărare, ele ne cam strîng în spete și mai va vreme pînă ne vom obicinui cu portul lor. *Tempo e galantuomo* [7] ; să fim ca dînsul îngăduitori și blînzi în critică și, dacă rîdem de stîngăcia noastră, să nu ducem glume pînă în a jigni.

Dealtminteri, lăsînd văzduhului generalitățile și privind mai de-aproape subiectul nostru, *Teatrul Național*, nu avem nicidecum trebuință de o îngăduire deosebită pentru a recunoaște sforțări roditoare și progrese serioase. Cîteștrele direcțiunile care s-au urmat în acești din urmă zece ani au adus piatra lor la edificiul cel mai important al culturii populare, și aceasta din urmă a d-lui Grădișteanu — sprijinită și ajutată în mod real de minister — a putut, chiar în așa scurtă vreme, realiza îmbunătățiri fericite în frumusețea sălei, în montarea pieselor cum și în administrațiunea finanțiară. O felicit și mă bucur cum, dealtminteri, a făcut-o deja revista noastră din capul locului.

Dar nu aceste îmbunătățiri, care oricît de vrednice de laudă ar fi ele, merită toată gratitudinea și recunoș-

[7] Timpul e îngăduitor *(it.)*.

tința publicului, sînt caracteristice direcțiunii actuale, ci năzuința ei statornică pentru propășirea artei. Dacă, în adevăr, o activitate febrilă a permis Teatrului Național să dea, de la deschiderea sa, mai multe reprezentațiuni decît au trecut seri, jucînd de două ori pe zi sărbătoarea și duminica ; dacă în acest timp atît de scurt a prezintat publicului vreo treizeci de piese deosebite — comedii, drame, operete și opere ; dacă nu mai e nici un actor, societar [8] sau gagist [9] care să nu se fi arătat pe scenă după o lună și jumătate abia de stagiune ; dacă, în sfîrșit, de dimineață pînă seara se repetă în toate colțurile teatrului pentru ca afișul, întruna reînnoit, să nu dea publicului răgaz de a uita drumul teatrului, acestea toate sînt efectul unei bune administrațiuni numai, și oricare direcțiune înzestrată cu energie ar fi ajuns la același rezultat.

Nu aș avea dar de adus d-lui Grădișteanu deosebitele felicitări pe care i le fac aci, și care sînt sigur că întrunesc aprobarea tuturor oamenilor căutînd în o expresiune, oricare ar fi, a artei, cea mai înaltă și cea mai perfectă bucurie sufletească. Dar domnia-sa tocmai această bucurie caută să ne-o procure oricînd și, pînă chiar în piesele cele mai puțin vecine cu arta, se silește prin frumusețea decorurilor, prin gingășia amănuntelor să ne producă o vibrațiune artistică pe care ne mirăm că am resimțit-o la un astfel de spectacol.

Nu numai însă prin asemenea mijloace noua direcțiune își arată dorul de artă. Ea a înțeles că în vechile elemente care compuneau trupele Teatrului Național se stinsese încetul cu încetul acel foc sacru, acea rîvnă artistică a tinereții și că în locul lor se iveau calculul rece și ambițiunile cu țintă mai apropiată ale sufletelor deziluzionate. Trebuie aprinsă la loc scînteia, adusă înapoi credința în artă. Prin nouă elemente introduse în vechiul corp, și însuflețite cu toate nădejdile debutului, d-l Grădișteanu a încercat această reînviere. Reușit-a ?

[8] Reprezentant al artiștilor de bază ai Teatrului Național. Societarii, în număr de optsprezece, sînt cointeresați la gospodărirea teatrului primind, în loc de salariu, cote-părți din veniturile realizate.

[9] Salariat al societății dramatice (înființată prin legea pentru organizarea și administrarea teatrelor din România din 6/18 aprilie 1877), angajat prin contract pe stagiune.

Scanned with OKEN Scanner

Mai-mai că da. Paserea Phoenix începe să reapară din cenușa-i stinsă. Deja cei mai bătrîni actori, pătrunși de căldura și credința celor noi, trăiesc iarăși minutele de odinioară și, cu ochii luați de entuziasmul lui Thespis [10], nu-și mai văd în oglindă încreșturile obrajilor, nu-și mai aud în ecou huruitul glasului. Și cum ar fi altfel, cînd îți dau replica voci calde și pătrunzătoare ca ale doamnelor Luchian [11] și Sturdza [12], cînd te ispitesc ochi vioi, cum sînt ai doamnelor Levanda și Giurgea-Georgescu ? Asemenea scîntei aprind suflete cît de reci, entuziasmuri cît de stinse. Și chiar neîndemînarea, pe care numai timpul o șterge din jocul actorului, deșteaptă în jurul debutantei acea grijă simpatică pe care o provoacă copilașul încrezător ce trece surîzînd de-a curmezișul stradei cutreierate de trăsuri. El se încrede în prevăzătoarea pronie care l-a făcut, ca în nobila patimă de artă care îi ridică sînul. Și amîndoi își trec strîmtoarea întovărășită de iubirea lumii.

Printre vechii societari ai teatrului, această mișcare sufletească e foarte sensibilă. Cineva îmi zicea : am progresat ; eu am răspuns : am întinerit. Sînt unii care, slavă Domnului, n-au încă trebuință de aceasta, de pildă minunata noastră comediană, doamna Ciucurescu [13], al cărei talent din zi în zi mai matur intră în contrazicere cu fizicul tînăr și din ce în ce mai vioi. Dar domnii Vellescu, Nottara, Petrescu [14], Hasnaș, neobositul Cato-

[10] Poet grec, considerat drept creatorul tragediei grecești (sec. VI î.e.n.).

[11] Gabriela Luchian (?—1915) a jucat la Teatrul de varietăți din Iași între anii 1844—1880, remarcîndu-se în comediile, vodevilurile și operetele lui Alecsandri.

[12] Lucia Sturdza (1873—1961), actriță de mare notorietate a scenei românești. Dintre rolurile interpretate amintim : Maria Stuart, Doamna Warren, Mamouret, Vassa Jeleznova ș.a.

[13] Maria Ciucurescu (1866—1939), considerată urmașa Frosei Sarandi, a fost mult apreciată de I. L. Caragiale, în comediile căruia a jucat rolurile : Zița și Veta din *O noapte furtunoasă*, Coana Joița din *O scrisoare pierdută*, Mița Baston din *D-ale carnavalului*.

[14] Ion Petrescu (1851—1932) a jucat un repertoriu foarte vast, de la comedia clasică la tragedia antică, de la drama istorică la melodramă, de la Caragiale la Ibsen. A fost primul interpret al lui Jupîn Dumitrache din *O noapte furtunoasă* și al lui Trahanache din *O scrisoare pierdută*.

Scanned with OKEN Scanner

pol [15], înveselitorul Niculescu [16], contimpuranii lui Pascaly [17], lui Manolescu [18] și ai neuitatului și neîntrecutului Iulian [19], toți au întinerit, au înverzit, au băut apa vreunei *fontaine de jouvence* [20], al cărei secret, sărmanii de noi ! îl păstrează numai pentru ei singuri.

Tinerii ne-au întrecut. Așa e firesc să fie. Cată să întinerim ca să le semănăm ; iar ei să nu cate să ne semene. Aceasta a priceput-o d-l Brezeanu [21]. El sea-

[15] Alexandru Catopol (1859—?), interpret al farselor și operetelor bufe, a jucat vreme de treizeci de ani pe scena Teatrului Național din București. Printre rolurile din repertoriul românesc amintim : Farfuridi din *O scrisoare pierdută* (1884) și Crăcănel din *D-ale carnavalului* (1885) de I. L. Caragiale.

[16] Ion Niculescu (1863—1917) a avut un succes deosebit în comediile autohtone : *O scrisoare pierdută* (Cațavencu), *D-ale carnavalului* (Iordache), *Fîntîna Blanduziei* (Zoil), *Chiriția la Iași* (Bîrzoi), *Agachi Flutur* (Ghiță Coșcodan). În repertoriul universal s-a remarcat în *Bolnavul închipuit* (Argan), *Burghezul gentilom* (Jourdain).

[17] Mihail Pascaly (1830—1882), actor, director de scenă, conducător de scenă, conducător de trupă și pedagog, autor de piese și traducător, cu o vie participare în problemele de organizare ale vieții noastre teatrale. Reprezentant de frunte al romantismului pe scena românească, Mihail Pascaly interpretează, pe lîngă un vast repertoriu de melodramă, roluri titulare din piesele : *Don Carlos* de Schiller, *Kean* de Al. Dumas, *Chatterton* de A. de Vigny, *Ruy Blas* și *Hernani* de V. Hugo. Este primul interpret, la noi, al lui Hamlet (1861). Prin școala lui se determină în epocă o puternică influență asupra unei întregi generații de actori ; în trupa sa își fac ucenicia Ștefan Iulian, Ion Petrescu, Paul Gusty, C. I. Nottara.

[18] Grigore Manolescu (1857—1892), alături de Aristizza Romanescu, poate fi socotit ca fiind cel care a deschis calea artei interpretative moderne în teatrul românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. A fost interpretul lui Răzvan, Gallus, Ovidiu, Despot, al lui Kean, Ruy Blas, Karl Moor, Don Carlos, Macbeth, Romeo și Hamlet.

[19] Ștefan Iulian (1851—1892), elev al lui Delaunay, a fost cunoscut ca un mare actor de comedie de oamenii de teatru ai vremii sale, admirat de I. L. Caragiale și de Aristizza Romanescu. Între anii 1878—1888 a creat „modele" de interpretare. Dintre realizările sale : Ipingescu, în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, Pristanda, în *O scrisoare pierdută* și Iancu Pampon în *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale, în premiere, Ciubăr-Vodă în *Despot-Vodă* de V. Alecsandri, Felix în *Moștenitorii* de A. Belot ș.a.

[20] Izvorul tinereții *(fr.)*.

[21] Ion Brezeanu (1868—1940), societar de onoare al Teatrului Național din București, a fost un comediant de excepțională autoritate pe scena românească.

Scanned with OKEN Scanner

mână cu el singur și nu vrea să fie oglinda nimănui. Are mult talent, dar talent au mulți. Are originalitate, și aceasta e mai mult. Are priceperea netedă și observațiunea adîncă. Nu-i mai trebuie decît muncă pentru a fi un mare artist. Pe scena teatrului nostru nu au trecut pînă acum decît doi oameni însușind aceste calități : Millo [22] și Iulian. Locul e astăzi neocupat și mi se pare rezervat d-lui Brezeanu.

Astfel se vede că a crezut și d-l Grădișteanu, care, abia numit director general al teatrelor, a înaintat societar de clasa a III-a pe tînărul său colaborator.

Nu toți directorii generali au avut mîna tot atît de fericită.

D-l Grădișteanu s-a ocupat mult de partea muzicală și coregrafică. Ne-a prezentat o soprano-lejeră de minune în persoana d-rei Michăilescu, înzestrată cu o voce limpede și fermecătoare și cu o pereche de ochi și mai limpezi și mai fermecători. Cînd va fi studiat dicțiunea și jocul de pe scenă, atunci..., o, atunci !...

D-lui Băjenaru îi convine genul operei comice. Opereta nu face pentru el, dar nici dînsul nu face pentru opera așa-zisă serie. Rolul lui Radames îl zdrobește, îl doboară. Acel al lui Ferdinand chiar e prea greu pentru mlădioasa, dar nu destul de puternica sa voce.

D-na Mezzetti (Capeleanu) este o mare cîntăreață căreia nu-i lipsește decît consfințirea scenelor mari din străinătate.

Pe scurt, stagiunea teatrului nostru de estimp se va însemna ca una din cele mai roditoare, atît din punctul de vedere artistic, cît și național. S-au reluat cu mare succes piese de-ale admirabilului autor comic d-l Caragiale ; s-au jucat cîteva lucrări nouă de oarecare merit, cîteva piese streine, unele slab, altele și mai slab tra-

[22] Matei Millo (1814—1896) face parte din generația primilor actori profesioniști, fiind capul școlii de comedie între anii 1846—1880. Este în mai multe rînduri director de trupă, concesionar al Teatrului celui Mare, inițiator al unei asociații actoricești. Face parte dintre primii opt societari care alcătuiesc nucleul Societății dramatice create pe baza legii din 30 martie 1877. Repertoriul lui interpretativ cuprindea un impresionant număr de roluri din opera lui V. Alecsandri (Chirița, Mama Angheluța) și din propriile sale lucrări, localizări sau traduceri.

Scanned with OKEN Scanner

duse ca *Le malade imaginaire*[23] și *Le mariage de Figaro*[24], dar care au dat prilejul unor foarte bune reprezentațiuni.

Constatăm cu mare bucurie asemenea rezultate : întrebuințez pluralul în această frază pentru că un public numeros, foarte numeros, le-a constatat (cu nume) și a dovedit că, dacă piesele sînt bune și bine jucate, se află destulă lume în București care să meargă la teatru, chiar dacă i se vorbește în nesocotita, prigonita, dar tot dulcea limbă românească. [...]

[*Literatură și artă română*, an III, 1898, p. 62—64 ; reprodus din vol. *Vlaicu-Vodă și alte scrieri despre teatru*, prefață de Marian Popa, antologie, tabel cronologic și bibliografie de D. D. Panaitescu, Editura Albatros, București, 1975, p. 244—248.]

TEATRUL NAȚIONAL. AVARUL

Publicul nostru e de două soiuri : cel care călătorește „p-înăuntru", cum se zicea acum vreo douăzeci de ani, și cel care n-are parte să treacă granița. Cînd se joacă pe scenele noastre cîte o piesă tradusă, adică cam în toate serile, prima categorie de public ascultă cu o nebăgare de seamă vădită și, dacă te mușcă strechea să-l întrebi de ce, îți răspunde cu un aer obosit și amorțit :

— Eh ! *mon cher*, ce interes vrei să aibă pentru mine piesa asta tradusă ca vai de lume și jucată asemenea, cînd am văzut-o la Burg sau la Comedia Franceză[25] sau la Palais Royal ?

Și, apucîndu-se de un nasture, zisa categorie de public îți explică cum cutare actor juca cutare rol, cum se îmbrăca cutare actriță, cum erau decorul și recuzita, și figurațiunea, și, în definitiv, conchidea că piesa este „eminamente locală", vieneză sau pariziană, și că-și

[23] *Bolnavul închipuit* de Molière.
[24] *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais.
[25] Societate de actori francezi care a fuzionat în 1860, din ordinul lui Ludovic al XIV-lea, cu fosta trupă a lui Molière (atunci sub direcția lui Armando Béjart și Le Grange), formată, la rîndul ei, din contopirea cu trupele de la *Théâtre du Marais* și *Hôtel de Bourgogne*.

Scanned with OKEN Scanner

pierde toată nostimada fiind tradusă în românește ; sau, dacă piesa nu este „eminamente locală“, ea „își are tradițiunile ei“ și nu se poate dar juca de alt popor și pe alte teatruri decît acolo unde acele tradițiuni sunt păzite cu sfințenie.

În timpul acesta ce face a doua categorie de public ? Ea ascultă din răsputeri, caută să priceapă cam de ce e vorba, rîde ici și colo de cîte o glumă sau de cîte-o atitudine a vreunui actor, și, la lăsatul cortinei, pleacă acasă, mai mult sau mai puțin mulțumită de serată, dar mai totdeauna nedumerită.

Cîteodată, însă, din nenorocire prea arareori, vezi publicul acesta interesat la culme de piesa ce i se joacă, împărtășind cu toată inima, cu tot sufletul, sentimentele personagelor din scenă, izbucnind în rîsete zgomotoase și unanime la cîte-o situațiune, la cîte-o reflexiune tipică, într-un cuvînt, pricepînd cu cea mai mare înlesnire de ce e vorba.

În acest caz, poți fi sigur, fără a mai căuta alt criteriu, că piesa ce se joacă e o capodoperă, o producțiune a vreunui geniu enorm, colosal, prea mare pentru ca o singură națiune să-i fi fost mamă și care este fiul întregei omeniri. Pe Molière îl înțelegeau odinioară și Ludovic al XIV-lea și bătrîna Lafôret, și îl înțeleg astăzi oamenii din orice strat social și de sub orice latitudine, pentru că Molière punea în haina unui nobil de la curte sau a unui tăietor de lemne din pădure nu numai un marchiz francez sau un țărănoi normand ori berișon, dar un om, un om cu fire omenească, un om ca toți oamenii, un om sadea Harpagon nu e francez, nu e neamț, nu e muscal, el e om, și românul de la Dunăre îl înțelege tot așa de bine ca parizianul de la Seina, pentru că avariția e o patimă omenească și că patima omenească nu știe de hotarele națiunilor.

— Adică cum, *mon cher*, ai pretenția să-mi susții că actorii dumitale de la Teatrul Național sînt capabili să sesizeze detaliurile din caracterele *Avarului* și să le exprime tot așa de bine ca în „casa lui Molière“ ?

— Firește, dragul meu. Dar să ne înțelegem. Ei sînt în stare să priceapă și să înfățișeze toate amănuntele din zisele caractere, oricît de subtile ar fi, întrucît acele amănunte sînt proprii ale caracterelor personagelor, iar nu ale moravurilor epocii sau locului. Și apoi aceasta se

Scanned with OKEN Scanner

înțelege de la sine. Pentru a cunoaște moravurile franceze de subt Ludovic al XIV-lea, actorul trebuie să le fi studiat undeva, și nu văz unde actorii noștri, chiar cei ieșiți din faimosul nostru conservator, ar fi putut studia evoluțiunea moravurilor a cutărui sau cutărui popor, cînd ei nu au învățat nici cel puțin istoria legendară a omenirii și nu știu, de pildă, cine să fi fost regele Priam. Dar același actor, care crede că regele Priam (el pronunță Prian), de care e vorba în *Avarul*, este un rege al Franței, același actor înfățișează într-un mod admirabil personagiul bietei mijlocitoare care face fel de fel de treburi lui Harpagon, și-l lingușește, și-l admiră, și i se așterne la picioare, că doar-doar i-o smulge cîțiva bani pentru a susține un proces de care depinde toată averea ei. Și e foarte logic, vezi bine, ca un actor cu talent să priceapă și să joace lămurit un asemenea rol, pentru că nu-i trebuie dascăl ca să studieze lumea din jurul lui și să vezi cum se poartă lingușirea interesată și ce apucături au milogii, lingușitorii și proxeneții. Dascăl nu-i trebuie, dar îi trebuie inteligență și talent, și astfel înzestrat va ști singur să învețe la școala larg deschisă și cu instrucțiunea în adevăr obligatorie a vieții. Ei bine, pe teatrul nostru național, scena între Frosina și Harpagon a fost așa de bine jucată, lupta între săracul, lingușitor și milog, și bogatul, înghite-Agache dar zgîrcit, a fost așa de minunat amănunțită de artiștii noștri, încît publicul, cu desăvîrșire captivat, lua parte, pot zice, la atacurile unuia și la apărările celuilalt.

— Lasă, *mon cher*, că este *de parti pris*[26]. Ai să ajungi a zice că Ciucurească și Brezeanu au mai mult talent decît cutare și cutare de la Comedia Franceză.

— Nu. Ba chiar mă învoiesc cu tine că în mai puțin...

— *C'est toujours ça !*[27]

— ...pentru că, dacă geniul este cîteodată, cum s-a zis, o îndelungată răbdare, talentul și mai adeseori nu este altceva.

— Care vrea să zică ?...

— Că talentele noastre artistice în general sunt încă crude, cum este însăși țara noastră în noua ei formă

[26] Opinie preconcepută (*fr.*).
[27] Așa-i întotdeuna (*fr.*).

Scanned with OKEN Scanner

politică. Cînd vom fi maturi pentru acel *self government*[28], cu care se fălesc englezii, vom aplauda și o pleiadă de artiști însemnați, printre care Ciucureștile și Brezenii din acea epocă vor avea tot atît talent ca cutare de la Comedia Franceză.

— Ba nu, zău? Și pentru cînd ai fixat această fericită epocă unde actorii noștri vor face celor de la Comedia Franceză onoare de a le semăna?

— Să semene cu ei! Doamne ferește! Am fi în adevăr prea bătuți de Dumnezeu dacă toată pleiada noastră artistică nu ar izbuti decît a ne face să semănăm cu alte popoare, fie chiar cu francezii. Înainte de a-și avea originalitatea proprie în breasla lui, artistul este bogat, în ochii străinilor, de o primă originalitate, aceea a naționalității sale.

— *Merçi* de asemenea originalitate, pe care o împarte cu șase milioane de compatrioți!

— Ba chiar cu nouă, dacă socotești și frații de dincolo. Și dacă ar fi francez, ar împărți-o cu treizeci și opt de milioane; și dacă ar fi germani, cu cincizeci și trei, și cu trei sute optzeci dacă ar fi chinez.

— Domnul face spirit?...

— Ca de noi, fie zis fără supărare. Crede-mă, apreției foarte mult arta străină și pe cea franceză îndeosebi, fiindcă am trăit în Franța, i-am mîncat pîinea, i-am respirat aerul; dar pentru aceleași motive apreției și arta noastră, și nu mă cred în drept, admirînd pe cea de acolo, să ponegresc pe cea de aicea. Originalitatea de care vorbeam, deși greu de definit, este totuși atît de izbitoare, încît străinul o distruge imediat și francezul o numește *l'accent, le goût, le parfum de terroir*[29]. Fiecare popor resimte și exprimă patimile omenești în modul și cu accentul său propriu și, cînd actorul ne înfățișează pe scenă acele patimi cu accentul țării sale, el este un artist sincer și inteligent. A cere să le înfățișeze ca un francez, un neamț sau un englez, cînd el e român neaoș și nu cunoaște acele popoare, este tot atît de absurd cum de a cere unui francez, unui neamț sau unui englez să le înfățișeze ca un român, fără să fi pus piciorul pe la noi. Cît de geniali ar fi, nenoroci-

[28] Guvernare proprie (*engl.*).
[29] Accentul, gustul, specificul natal (*fr.*).

Scanned with OKEN Scanner

ții actori, puși la asemenea încercare ; nu deșteaptă nici interes, nici chiar simpatie în public, căruia-i vine de silă să le strige : — Gaiță, nu te împopoțona cu pene de păun !

— Apoi, dacă te înțeleg bine, părerea ta ar fi să nu se traducă pentru scenă decît acele piese în care caracterele personagiilor sunt generale și nu au nici accentul, nici gestul, nici parfumul *du terroir*, adică piesele fără acea originalitate proprie unei țări și unui popor.

— Da.

— Atunci, de ce te-ai dus la teatru cînd s-a jucat *Căsătoria lui Figaro* ?

— Pentru a mă confirma în părerea mea și a constata greșala acestei sisteme, prin unul din cele mai bune exemple. Numai unul ar putea fi și mai bun și mai conchizător, și-l aștept, dacă nu cu nerăbdare, cel puțin cu încredere. Cînd actorii noștri, îndemnați de succesele obținute în roluri de baroni, conți, duci și tot soiul de marchizi de Villemer sau de doctori Tholozan, vor veni să atingă culmea absurdului, vor juca *Le bourgeois gentilhomme* [30].

— *Mais nous sommes d'accord* !... [31]

— Mai știi ?

[Reprodus din *Literatură și artă română*, an III, 1898, p. 472—474.]

PUBLICUL — INTERPRETAREA — GIUGEAUA [32]

7 martie 1918

Scumpe X,

Aducîndu-mi aminte de cele ce-ți spuneam mai zilele trecute, îmi dădui seama că multe mai erau de zis. Ori-

[30] *Burghezul gentilom* de Molière.

[31] Dar sîntem de acord !... (*fr.*).

[32] Apărut în *Scena* sub titlul *Scrisoarea a doua către actorul X*. Menționăm că din grupajul de articole cuprinse sub titlul *Scrisori către actorul X* am ales cîteva [*Talentul (?), Arta (?), Interpretarea, Tot despre artă, Directorul, Comedia. Tragedia, Drama*] menite să pună în relief experiența dobîndită de Alexandru Davila în urma celor două directorate precum și a perioadei în care a condus compania ce i-a purtat numele.

Scanned with OKEN Scanner

cît de pătrunzător ar fi cititorul (fiind, însă, nehîrșiit în ale teatrului), el nu numai că nu va pătrunde, dar nici nu va bănui o sumedenie de lucruri.

Teatrul Național își va scoate singur roata din vechiul făgaș *croit de atîția ani de zile și consfințit prin legea actuală a teatrelor*. El va fi, ca orice lucru, supus schimbării. Cînd publicul va cere altceva, scena va fi nevoită să-i urmeze cererea... sau să piară. Nu e vorba de priceperea artistică sau dramatică a publicului, ci numai de gustul lui.

[Pot] să-i placă opereta sau revista : teatrul să-i dea (dacă e în rostul său) operete sau reviste ; dacă, în loc de asta, teatrul joacă alt gen, să nu se mire că e sala

După cum însuși recunoaște, în viața teatrală, Alexandru Davila a fost „un evoluționist, novator, reformator, inițiator, animator" (XVIII. *Regizorul*, în *Opere complete. Din torsul zilelor*, Editura Oltenia, București, f.a., vol. II, p. 106). „Pentru ca un spectacol teatral să iasă bine, trebuie ca toți cari muncesc la înfăptuirea lui să fie colaboratori activi, unii pentru alții, dar să nu-și depășească atribuțiile. 1. Autorul (piesei care se joacă). Autorul este un fel de suveran fără putere de acțiune, un suveran constituțional. 2. Directorul (care a primit lucrarea sau care a moștenit-o primită gata) e un fel de prim-ministru al autorului. El administrează spectacolul după interesul general. 3. Regizorul. El montează și pune în scenă piesa. El e purtătorul de cuvînt al autorului și al directorului. Fără un regizor priceput spectacolul ajunge o harababură. 4. Trupa (un fel de oaste compusă din actori, mai mult sau mai puțin talentați) are sarcina să învețe pe dinafară și să reprezinte piesa conform cu indicațiile regizorului" (*ibid.*, p. 108).

Raportul dintre interpretarea oferită de actor și creația autorului constituie una din preocupările de bază ale lui Alexandru Davila. În ceea ce privește categorisirea actorilor consacrați ai timpului, el distinge : cei care deformează substanța rolului, „se pun în fața rolului", „profită de rol pentru a obține succese ieftine". (*VIII. Dincolo sau dincoace de rol? ibid.*, p. 71), „cei care se lasă copleșiți de personalitatea eroului, acoperă insuficiența lor prin enormitatea rolului", interpreții desăvîrșiți ai rolului... „«Actorii care nu se pun nici dincoace, nici dincolo de rol» sînt o raritate.., «Actorul din această categorie nu mai e actor ; el e însuși personagiul conturat de autori»". Fundamentîndu-și concepția despre teatru pe ideea că, „pentru a-și păstra înalta situațiune, teatrul trebuie să fie oglinda naturii, oglinda sufletului omenesc" (*IX. Sufletul curat, ibid.*, p. 73), Alexandru Davila își schițează punctele de vedere în privința reflectării realității, actorului revenindu-i misiunea „să nu dea realitatea, ci iluzia realității" (*ibid.*, p. 75).

Scanned with OKEN Scanner

goală. Publicul e un rîu puternic, acù rostogolind glie şi nămol, acù valuri albastre şi străvezii, după cum i-a ploat sau i-a fost senin la obîrşie. Nu trebuie să se lupte nimeni împotriva curentului, şi încă mai puţin teatrul. Curentul se poate canaliza sau abate ; dar nu e în puterea nimănui să i se împotrivească. Teatrul poate fi un zăgaz ; niciodată, însă, un stăvilar. Îţi închipui un zăgaz fără apă ? Un teatru fără public e ca un zăgaz fără apă ; şi mi se pare foarte mîhnicios, scumpe X, să văd un zăgaz fără apă, un teatru fără public.

Oricare ar fi acest public, actorul trebuie să-şi îndeplinească datoria la fel ; actorul care nu şi-a îndeplinit toată datoria nu e în drept să invoace scuza că publicul din sală nu e acela pe care îl dorea el. Dacă publicul din sală e inferior aceluia dorit de actor, cu atît mai mare se cade să fie dorinţa de perfecţie a actorului : în gloata de peste o mie de oameni, se află, poate, vreun spectator dintre cei pe care îi doreşte actorul ; şi nu numai acela se cuvine să plece mulţumit, dar şi ceilalţi trebuie să resimtă o mulţumire la care nu se aşteptau. Dacă tot publicul, în loc de peste o mie de inşi, ar fi numai o singură persoană, actorul se cade să joace tot aşa cum ar juca în faţa unui public de peste o mie de inşi. Respectul, pe care actorul îl datoreşte fiecărui spectator în parte, nu trebuie să depindă de numărul mai mic sau mai mare al spectatorilor.

Dacă o floare nu face primăvară, un singur spectator să fie un întreg public pentru un actor.

Dealtminteri, aceasta e părerea tutulor actorilor înzestraţi cu focul sacru, cu talent. Nu spun asemenea lucruri pentru actorii înzestraţi cu focul sacru, ci pentru pleava actoricească, care face dintr-o artă o meserie. Acest soi de actori vor fi urmat şcoli, conservatoare diferite ; dar n-a găsit, nicăieri, nici focul sacru, nici talentul. Asemenea actori se vor schimonosi, în conformitate cu şcolile şi conservatoarele urmate, dar... nu vor interpreta personagiul schiţat de autor.

De aci nemulţumirea pe care autorii o manifestă, adeseori, actorilor. Actorul caută să fie frăţescul şi inteligentul colaborator al autorului, iar nu numai rostitorul cuvintelor acestuia.

De aceea, foarte des, pe scenă, se văd păpuşi costumate şi articulate, declamînd şi gesticulînd ; dar foarte

Scanned with OKEN Scanner

rar se vede un Hamlet, un Falstaff, un Othello, un Shylock, un Tartuffe, un Alceste, un Harpagon, un Sganarelle, un Argan, un Nathan der Weise, un Trahanache, un Titircă Inimă Rea etc. ...

Tot de aci decurge și desconsiderația în care a căzut breasla actoricească ; *giugelele* sînt de vină. Exemple și anecdote curg șiroaie.

Nechematului, intrat în breasla actoricească, i se zice : *giugea, șoitariu, papagal, măscărici, caraghios, paiață, comediant*. Nepotrivite sînt adesea asemenea porecle dar, nici calificativul de artist nu e mai potrivit. Denumirea aceasta nu schimbă profesia și eu, unul, nu găsesc că o preamărește. Prin asemenea denumiri mărturisim că, pînă ce noi, *actorii*, nu ne numeam *artiști*, nu eram *artiști*. Eu cred că noi, actorii, pe cînd, sub vechiul nume de actori, interpretam bine rolurile ce ni se încredințau, eram tot atît de artiști ca și acù, cînd purtăm denumirea de artiști.

Oare Apelle [33], Rafael, Dürer etc, nu erau pictori ? Oare Praxitele [34], Fidias [35], Michelangelo, Rodin etc. nu erau sculptori ? Oare Palestrina, Pergolese, Haydn, Beethoven, Wagner etc. nu erau muzicanți ? Eu cred că acestor genii nici măcar nu le-a trecut prin cap să se numească artiști, și că erau mîndri de profesia lor de pictori, de arhitecți, de sculptori, de muzicanți etc.

A fi actor e o profesie ; a fi artist e un dar.

Să fim artiști pentru a pricepe și a interpreta personagiul văzut de autor. Dacă autorul, în loc să ne arate numai sufletul comic sau măreț al personagiului, amestecă în zugrăvirea lui defecte fizice, aceste defecte (nici. nu încape vorbă) trebuie arătate publicului ; dar actorul vrednic de arta sa se va ține mai mult de partea sufletească a personagiului ; *giugeaua* se va ține mai mult de partea fizică.

[33] Renumit pictor grec, născut la Efes, care a trăit la curtea lui Alexandru cel Mare. A făcut portretul acestuia (sec. IV î.e.n.).

[34] Sculptor grec (născut la Atena cam în anul 390 î.e.n.) cunoscut în antichitate pentru statuile Afroditei.

[35] Cel mai mare sculptor al Greciei antice, născut la Atena, mort în jurul anului 421 î.e.n. I se atribuie statuile Zeus din Olympia, zeița Athena în bronz și Athena din Parthenon.

Scanned with OKEN Scanner

Între noi fie zis, scumpe X, actorului vrednic de acest nume îi revine partea de căpetenie. *Sachismele* se învață la școală, dar talentul nu.

[*Scena*, an II, nr. 71, 17 martie 1918, p. 1 ; reprodus din vol. *Opere complete. Din torsul zilelor*, vol. II, p. 43—46.]

TALENTUL (?) [36]

24 martie 1918

Scumpe X,

M-am oprit, în ultima scrisoare, tocmai în clipa cînd să vorbim de ceea ce te scoate din gloata actoricească, de talent.

Ce e talentul ? Iaca o veșnică întrebare pe care înțelepții au pus-o, de la începutul lumii, dar căreia nu i s-a dat nici un răspuns limpede. Talentul nu are definiție. Tot așa și geniul. Și virtutea, dealtminteri.

Să luăm, dar, drept bune părerile trecutului, cum că talentul e un dar natural. Talentul, zic unii, e un dar natural, o aptitudine *perfecționabilă* prin studii și prin exerciții, pe cînd geniul e un dar natural *neperfecționabil*. Geniul nu se poate perfecționa, pentru că el e făcut, din capul locului, din toată perfecțiunea posibilă. Așa zic unii ; dar alții sunt de altă părere.

Veșnicul meu contrazicător mă întrerupe, ia cuvîntul și întreabă :

— Foarte bine : „din capul locului“. Dar, atunci, cînd oare se manifestă geniul ?

— La această întrebare, pusă iarăși de la începutul lumii, nu răspunde nimeni.

— Nu se răspunde ? Fie. Dar „perfecționabilul“ talent ? Cînd, oare, ajunge el la perfecție ?

— Cînd omul e în plenitudinea mijloacelor sale.

— Constat că acu se răspunde. Foarte bine. Dar cînd oare ajunge omul la „plenitudinea mijloacelor sale“ ?

— Iarăși nu răspunde nimeni.

[36] *Scrisoarea a treia către actorul X.*

Scanned with OKEN Scanner

— Ce de întrebări rămase fără răspuns ! Eu constat (și toată lumea va fi de părerea mea) că unii oameni, talentați la tinerețe, rămîn talentați toată viața ; iar că alții pierd cu vremea talentul lor.

— Același lucru, dealtminteri, se poate zice și despre geniu, fără ca, pentru aceasta, să se facă problema mai ușoară. Dar aveți puțintică răbdare, onorabile. De peste trei mii de ani, omenirea caută aceste răspunsuri. Așa nu mai merge... Și dacă nu mai merge, trebuie să se schimbe lucrurile ; prin urmare, în curînd se vor găsi răspunsurile... Aveți puțintică răbdare !

*

Am întrebat fel de fel de lume, politicieni, oratori, profesori, actori, toți artiști :

— Ce e talentul ? Din ce se compune talentul ? Unde se capătă talentul ? La școală, *„ex cathedra“* ? La prăvălie (ca ghetele sau bastonașul) ? Prin demonstrația profesorilor ? Prin inteligența sau atenția elevilor ? Cum ? Ce ? Ce fel ?

Toți întrebații mi-au dat fel de fel de răspunsuri. Dar nici un răspuns nu m-a mulțumit. O doamnă, însă, d-na Alexandrina Alexandrescu, poreclită Duduia, fosta societară a Teatrului Național (un covîrșitor talent), mi-a zis :

(Duduia îmi zicea Nene, deși eram mult mai tînăr decît dînsa).

— Nene Alecule, mi se pare că talentul se cumpără de mic copil, undeva, la o prăvălie, ca și *virtutea,* dealtminteri. Știam adresa... că m-a dus tata, cînd eram mică... și mi-a cumpărat. Dar cumpărat-a virtute sau talent ? Asta, nu știu. Acù, nu-mi mai trebuie nici una, nici alta, pentru că am îmbătrînit și sînt pensionară. * Mi-aduc aminte, numai, că era o prăvălioară mică, întunecoasă, afumată, cu rafturile pline. Marfa, se vede treaba, nu se prea desfăcea. Prăvălioara e pe o ulicioară dosnică din... nu mai știu care oraș.

Să nu căutăm nici ulicioara, nici orașul, pe care marea actriță le-a visat, probabil. Toate, probabil, nu au fost decît un vis. Duduia are talent și astăzi, cînd e pen-

* Alexandrina Alexandrescu fusese scoasă la pensie de Teatrul Național prin 1904, cu 130 de lei pensie lunară.

Scanned with OKEN Scanner

sionară și bătrînă *. Orice face o prinde. Rîde ? Toată lumea rîde. Plînge ? Toată lumea plînge. Dacă te uiți la ea printre lacrimi, o vezi că îi șade bine, că, de rîde sau de plînge, nu i se schimonosește obrazul, e tot plăcută, e tot blajină, și că... *îi șade bine, că o prinde.*

Nu cumva temeiul talentului ar fi asta ?

Pentru ca să aflăm adevărul, trebuie să mînăm căutările noastre și prin celelalte arte. Oare talentul unui sculptor, unui pictor, unui muzicant, unui scriitor se poate semui cu talentul unui actor ? Punînd numai întrebarea, vedem că răspunsul se impune ; răspunsul e : Nu, pentru că sculptorul sau pictorul, muzicantul, scriitorul etc, nu rîd, nu plîng... decît în secret, în sufletul său ; pe cînd actorul rîde și plînge în vileag (fiindcă așa vrea rolul).

Cei dintîi sunt creatori. Actorul e interpret. Dar acesta are nevoie, ca să interpreteze, de tot atît de mult talent cît i-a trebuit creatorului ca să creeze ?

În fond, creatorul e și el un interpret ; dar nu interpretează un rol, ci Natura.

Stră-strămoșul nostru, latinul, numea *artifex* atît creatorul, cît și interpretul. Însă nimănui, decît unui Nerone, nu-i trecea prin minte să se califice pe sine *artifex*. Astăzi, toți se califică artiști.

Oare numai producătorii pot fi artiști, iar simplii muritori (adică neproducătorii) nu ? A nu face artă, dar a gusta artă, nu ar fi, oare, operă de artist ? Eu cred că da.

Arta. Iaca zisă vorbă mare. Ce e arta ? Arta e făclia aprinsă, care, sfîșiind întunericul unde dormitează sufletul omenesc, îl trezește și îi arată drumul către *Frumos,* către *Sublim.* Arta cată să lumineze Frumosul și Sufletul omenesc. Lipsită de aceste două elemente, opera de artă ar fi incompletă. Sufletul omenesc răsare în orice operă de artă, de orice soi. Chiar cînd sculptura și pictura nu reprezintă ființe omenești ; chiar atunci, în producția lor, tresare sufletul omenesc. În străvechea *Lupoaică* de la Roma, în *Mistrețul* de la Tuileries, în animalele colosale ale lui Baudry, se simte sufletul

* Alexandrina Alexandrescu, pensionară a Teatrului Național, fusese angajată de Compania dramatică Davila.

Scanned with OKEN Scanner

omenesc. În peisajele unui Ruysdael, unui Corot, unui Grigorescu, palpită sufletul omenesc. Cine ar crede contrariul, ar fi, zic eu, nesimțitor.

[*Scena*, an II, nr. 78, 24 martie 1918, p. 2; reprodus din *Opere complete. Din torsul zilelor*. vol. II, p. 47—51.]

ARTA (?) [37]

7 iunie 1918

Scumpe X,

Răsfoind pe La Bruyère găsesc: „Cînd o citire îți înalță sufletul și îți inspiră sentimente nobile și curagioase, nu căuta altă regulă pentru a judeca lucrarea: e bună și ieșită din mînă maestră."

Va să zică o bună lucrare de artă trebuie să-ți înalțe sufletul, prin urmare, Corneille, care îți înalță sufletul, face o bună lucrare de artă. Napoleon îl admira foarte mult; el zicea: „Dacă Corneille ar fi trăit în zilele noastre, l-aș fi făcut prinț".

Definiția operei de artă (mai ales cînd e vorba de opera dramatică) nu e completă; iaca de ce: Corneille, deoarece „îți înalță sufletul", face operă de artă. Foarte bine. Dar, oare, Molière, Caragiale nu fac operă de artă? Nici nu încape vorbă că da. Comediile lor însă nu „îți înalță sufletul". Să nu uităm că comedia trebuie să fie sublinierea (ba chiar ridiculizarea) unui vițiu, ceea ce, între alte însușiri, cere curagiul. Atunci, ce să credem? Să credem, oare, că La Bruyère spune prostii? Nu, desigur. Trebuie să credem, fără doar și poate, că La Bruyère spune, între rînduri, că a ridiculiza un vițiu e o artă înălțătoare inspirată de un curagiu înălțător. Așa (și numai așa) se explică cugetarea acestui cugetător adînc.

Nu ți-am scris de aproape două luni; dar să nu crezi că te uitasem. La Bruyère îmi aduse aminte că îți datoram amănunte asupra artei, așa cum e înțeleasă de omenire.

[37] *Scrisoarea a cincea către actorul X.*

Scanned with OKEN Scanner

De mii de ani, înțelepții, prin cugetări, mai mult sau mai puțin ingenioase, au stabilit temeiul *esteticii*. Au stabilit și temeiul eticii, adică al moralei. Cu toate acestea, nedumerirea ține și acuma și va ține, probabil, cît vor fi, pe lume, înțelepți. Burke, Kant, Schiller, Spencer, Schopenhauer, Cousin, Taine, Jouffroy etc. (pentru a nu vorbi decît de cei moderni) sînt poate în dezacord asupra *eticii*, dar, totdeauna, sînt de acord asupra *esteticii*. Ei repetă numai ceea ce înțelepciunea omenească cugetă de la începutul lumii. Modernii discută și ei tot așa cum discutau anticii ; și ei sînt foarte subtili, foarte înțelepți ; dar... nu rezolvă nimic. Nu e dat nimănui să stabilească un cod al esteticii. Lessing a încercat și a dat greș. Frumosul e un simț, pe care toți îl posedă, în esență, fie ca creatori, fie ca interpreți. Baba care încondeiază ouă roșii posedă simțul frumosului, cum l-au avut un Apelle sau un Rafael, dar nu tot așa de dezvoltat.

Dar, atunci, întrebarea se pune : talentul sau geniul să explice, oare, *arta* sau arta să explice *talentul* sau *geniul* ?

Iacă-ne închiși într-un cerc vicios, tot așa de ermetic ca acel al oului și găinii ; care a produs, pe celalt : oul sau găina ?

D-ta, scumpe X, înțelegi, oare, frumosul, deoarece ai talent, sau ai talent deoarece înțelegi frumosul ?

Fiindcă nu putem ieși din acest cerc vicios, să lăsăm talentul și frumosul să ne pătrundă sufletul și să ne îl înalțe cît de sus, deasupra babei (care încondeiază ouă roșii) și deasupra cîrpaciului (care critică un tablou al lui Apelle).

Spuneam, într-o precedentă scrisoare, că o să ne dumirim. Dar, după cum vezi, nu ne-am dumirit deloc și nedumeriți vom rămîne, oricît ne-am bate capul.

Întrebarea (*ce e arta*) se va pune și fără să o punem noi ; singurul răspuns ce i se va da va fi că arta, privită în scopul ei, e manifestarea frumosului ; privită în mijloacele ei, interpretarea Naturei. Prin cuvîntul *Natură* se înțelege acel complex de sentimente, de cugetări, de ființe, de lucruri, de obiecte, de legi inexorabile, pe cari le cunoaștem, cîteodată ; cari (cunoscute sau necunoscute) stăpînesc totul. Lor e supus orice.

Scanned with OKEN Scanner

A fi interpretul Naturei e ceva. A fi, însă, acela care simte, sintetizează, simbolizează puterile Naturei e ceva mai mult. Aceasta e, după părerea mea, deosebirea între autor și actor. Interpretul trebuie, mai întîi, *să priceapă* sinteza sau simbolul pe cari le interpretează ; al doilea, trebuie *să facă inteligibile* această sinteză, acest simbol. Numai pe urmă cată să ținem socoteală de mijloacele întrebuințate de interpret. De aceea, în general, autorul e cel mai bun interpret al operelor sale (cînd e și bun interpret) ; el explică, deslușește, se coboară, în fundul subiectului ; pe cînd interpretul de profesie, interpretează adeseori fără a explica, fără a deslușì, fără a se coborî în fundul subiectului. Actorul (cum am zis într-altă scrisoare) trebuie să fie colaboratorul autorului. A colabora însemnează a lucra împreună ; fiecare, însă, cu mijloacele sale.

Dacă interpretul nu lămurește bine publicului gîndul autorului, publicul nu mai înțelege nimic din piesă. Închipuindu-și că interpretul interpretează subiectul tratat de autor, publicul nu asistă, în realitate, decît la o piesă nesemuind (decît de departe) cu subiectul tratat de autor.

E mare deosebire între creator și interpret.

Nimeni n-a putut interpreta mai bine decît Millo pe *Barbu Lăutaru* sau pe *Coana Chirița,* operele sale (sau cel puțin, opere la cari a colaborat cu V. Alecsandri). Totuși, cîteodată, interpretul se ridică la înălțimea autorului. Nimeni n-a interpretat mai frumos decît Frosa Popescu (nici la noi, nici în străinătate) personagiul Ducesei din *Le monde où l'on s'ennuie* [38], piesa lui Pailleron [39]. Știm bine că Frosa Popescu n-a colaborat cîtuși de puțin cu Pailleron. Cu toate acestea, Frosa Popescu a interpretat rolul Ducesei parcă l-ar fi scris dînsa. Frosa Popescu întotdeauna pătrundea în adîncul sufletului personagiului, se cobora în fundul subiectului și... mijloacele sale nu îi erau, niciodată, inferioare rolului pe care îl juca.

[38] *Lumea în care te plictisești (fr.).*

[39] Edouard Pailleron (1834—1899), dramaturg fecund, autor de piese satirice și comice, în versuri și în proză, bine primite de public.

Scanned with OKEN Scanner

Sunt rare exemplele. Eu nu cunosc decît unul singur : pe acesta. Nu trebuie, însă, ca lipsa de exemple să ne descurajeze de a face ca Frosa Popescu.

Oare nu sunt și la îndemîna altora mijloacele Frosei Popescu ? Sau trebuie să credem că geniala actriță avea despre artă o concepție mai deosebită decît noi ?

Vorba ceea : „*Dar de la Dumnezeu*".

[*Scena*, an II, nr. 90, 7 aprilie 1918, p. 2 ; reprodus din *Opere complete. Din torsul zilelor*, vol. II, p. 54—58.]

INTERPRETAREA [40]

14 iunie 1918

Scumpe X,

Pornesc de unde m-am oprit, Paderewsky [41], Sauer, Pougno, Dumitriu, Kubelik [42], Boscoff, Huberman etc., sînt admirabili interpreți. Enescu e și un creator. Cei

[40] *Scrisoarea a șasea către actorul X.* Alexandru Davila acordă atenție, în primul rînd, fidelității textului dramatic, element esențial pentru spectacol : „pe scena noastră să nu joace decît actori buni, reprezentînd piese bune. Nu mai importă genul piesei, ci calitatea ei" (XXII, *Romanul și teatrul*, *ibid.*, p. 130). O piesă bună înseamnă viață, prezența stărilor sufletești, a momentului și a locului alese de autor. „Să nu confundăm însă acțiunea cu mișcarea actorilor pe scenă, cu intrările și ieșirile lor. Asta nu ar fi decît o agitație fizică și nu ar adăuga nimic acțiunii sufletești propriu-zise" (*ibid.*, p. 131). De asemenea, Alexandru Davila a făcut ca actorul să fie considerat în conformitate cu demnitatea impusă de rolul pe care-l are în societate. „...nu se cuvine (din faptul că actorul joacă azi un împărat, mîine un cerșetor, azi un nebun mistic, mîine un ateu sarcastic) să conchidem că actorul (această biată ființă, silită de meseria sa să-și schingiuiască sufletul pentru a reprezenta toate rolurile distribuite) trebuie considerat, în viața de toate zilele, ca o ființă inferioară. Dimpotrivă : acela care reprezintă perfect patimile tutulor ființelor omenești, acela e mai mult decît un om, e întreaga omenire" (IX. *Sufletul curat*, *ibid.*, p. 72).

[41] Ignacy Paderewsky, om de stat, compozitor și pianist polonez (1860—1941).

[42] Jan Kubelik (1880—1940), violonist și compozitor ceh, interpret al muzicii lui Paganini, supranumit chiar „Paganini redivivus". Este autorul unei simfonii, și al unor concerte pentru vioară.

Scanned with OKEN Scanner

dintîi pot, ca și acesta, interpreta creațiile altora. Dar nici unul nu va cunoaște, cum cunoaște Enescu, creațiile sale. Marioara Ventura [43], Alexandrina Alexandrescu, de Max etc. vor interpreta, cu mijloace mai mari sau mai mici, rolurile încredințate lor ; dar un Sacha Guitry [44] (admirabil autor și admirabil actor) deslușește mai bine, decît orice alt interpret, firea personagiilor din piesele sale.

Geniala Frosa Popescu [45] era bătrînă cînd s-a urcat pe scenă ; mă întreb : cum ar fi jucat la tinerețe Frosa Popescu, dispunînd de talentul și de mijloacele pe cari le avea la bătrînețe ? Evident că ar fi fost și mai admirabilă, pentru că ar fi avut și talent și acest dar trecător, tinerețea. O camaradă a d-tale, scumpe X, mai ieri un copil, astăzi o actriță consacrată, va lăsa să se înțeleagă ce ar fi putut face Frosa Popescu, dacă s-ar fi urcat pe scenă cînd n-ar fi părăsit-o încă tinerețea.

Antigona, Electra, ale lui *Sofocle, Julieta, Cleopatra, Caterina,* ale lui Shakespeare, *Ermiona, Estera,* ale lui Racine, *Melicerta, Erifila,* ale lui Molière, *Hedda Gabler* a lui Ibsen etc. sînt roluri unde interpretul rostește cuvinte fără nici o legătură cu starea sufletească care agită personagiul în acel moment. Camarada d-tale, care zice frumos tirade armonioase, întinse ca un voal peste starea sufletească a personagiului, va face creații desăvîrșite în aceste roluri. Bineînțeles, dacă se va găsi cine să traducă asemenea capodopere într-o limbă românească potrivită. Multe actrițe, de talent, au interpre-

[43] Maria Ventura (1885—1954), elevă a Aristizzei Romanescu, a continuat să studieze la Conservatorul din Paris, la clasa lui Silvair Juce. Societară a Comediei Franceze (1919), joacă și pe scenele teatrelor românești.

[44] Sacha Guitry, autor și actor de comedii și filme, născut la Petersburg (1885—1957).

[45] Eufrosina Popescu (1821—1900), elevă a Școlii Filarmonice din București, unde are ca profesor pe Ion Eliade Rădulescu și C. Aristia. În străinătate se perfecționează ca interpretă lirică, întîi la Institutul Philisdorf din Viena, iar mai tîrziu la Paris, cu Bandereli și Bordogni. Cîntă la Napoli, la Paris și la Nisa, în opere de Bellini, Verdi, Meyerbeer. Revenind în țară în 1859, părăsește cariera lirică și se dedică artei dramatice. Ca societară a Teatrului Național din București sau ca „stea" a unor trupe de turneu, joacă la București, Iași și în alte orașe, alături de Matei Millo, Mihail Pascaly și de actori mai tineri, ca Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu.

Scanned with OKEN Scanner

tat frumos personagiile sus-zise, dar nici una nu le-a întrupat pe deplin.

E de constatat că cele trei mari extraordinare genii ale omenirii, Homer, Shakespeare, Molière, au fost și autori, și interpreți. Homer a fost (aceasta n-o tăgăduiește nimeni), un aed, un rapsod, un harfist; adică, cum s-a zis mai tîrziu, un trubadur, un *trovatore;* deci un interpret. Shakespeare și Molière au fost actori.

Pretind că aceste trei genii sînt cele mai extraordinare ale omenirii. În adevăr, Homer n-a avut model; iar cei ce l-au urmat (Virgiliu, Camoëns, etc.) nu l-au putut ajunge. Eschil, Sofocle, Euripide etc. au compus drame covîrșitoare, dar Shakespeare i-a întrecut pe toți, și a rămas, pînă astăzi, neîntrecut. Aristofan, Menandru, Terențiu, Plaut, Lope de Vega etc. au compus comedii admirabile; dar Molière, despicînd sufletul omenesc, a fost, chiar cînd îi imita, mai mare decît ei. Și a rămas pînă astăzi mai mare.

Observă, scumpe X, că, îndată ce un om iese din comun, e pizmuit de toți ceilalți oameni. Exemplele iarăși curg șiroaie. Ce pizmuire, dar, trebuie să fi dezlănțuit acești trei oameni: Homer, Shakespeare, Molière, cari, nu numai că au ieșit din comun, dar au fost chiar deasupra întregii omeniri? Ei au dezlănțuit pizmuirea pînă și dincolo de mormînt. Nu se știe unde s-a născut nici unde a murit Homer, Shakespeare, zice-se, nu era adevăratul nume al autorului pieselor astfel semnate (parcă capodoperele atribuite lui ar crește sau s-ar micșora dacă ar fi semnate Shakespeare, Bacon, sau Ruthland). Molière a fost ponegrit și hulit de adversarii săi și înmormîntat, fără preot, noaptea, pe furiș. Ba chiar, pizmuitorii lui au proclamat (prin glasul autorizat al pătimașului episcop Bossuet[46]: „că un histion, nu nelegiuit ca Molière, nu trebuia înmormîntat deloc".

Un tînăr foarte talentat, fiul celei mai mari oratoare a noastră *, băiat citit, mi-a zis, într-o zi, vizitîndu-mă:

— Homer n-a existat niciodată; el e numai reprezentația mitică a poporului elin.

[46] Jacques-Bénigue Bossuet, scriitor, predicator, episcop francez (1627—1704).

* Prințesa Alexandrina Gr. Cantacuzino.

Scanned with OKEN Scanner

Nevoind să intru într-o discuție asupra părerii d-sale (foarte răspîndită și, dealtminteri, bine documentată), i-am răspuns :

— Urez să fii și d-ta reprezentația mitică a poporului român.

Oare *Iliada* sau *Odiseea* ar cîștiga sau ar pierde ceva, dacă ar fi atribuite altuia decît lui Homer ? Oare aezii, rapsozii, cari cîntau prin șezători cînturi din *Iliada* sau *Odiseea,* au adăugat sau au suprimat ceva, prin melopeele lor, din frumusețea acestor poeme sublime ? Oare barzii și trubadurii interpretau numai compozițiile lor proprii sau și ale altora ?

Peste cîteva sute de ani se va zice, probabil, și de Molière ceea ce se zice de Shakespeare și de Homer. O asemenea legendă nu va fi împiedicat pe bietul Molière să fi suferit de pe urma Armandei Bejart ; să fi fost înecat de tuse în scenă, pronunțînd faimosul „Juro“ din *Bolnavul închipuit,* și să fie autorul atîtor și atîtor capodopere.

O anecdotă.

Atît de mare era, în Elada, renumele lui Homer, încît, patru-cinci sute de ani după moartea lui, Alcibiade (pe atunci simplu încă cetățean al Atenei), intrînd într-o școală publică, ceru profesorului să-i dea, pentru un moment, din biblioteca școlii, poemele celebrului poet. Răspunzîndu-i-se de către profesor că biblioteca școlii nu posedă aceste poeme, Alcibiade, indignat, îi croi o palmă, replicînd :

— *O școală publică trebuie să posede operile lui Homer.*

Faptul acesta îl povestește istoria.

Eu, unul, cred că Alcibiade socotea pe Homer ca fiind autorul nemuritoarelor poeme, iar nu numai un simplu rapsod.

Ce ne importă e că palma a fost dată de amicul lui Socrate și primită de profesor ! Gestul lui Alcibiade, aprobat de atenieni, a fost transmis posterității de către Plutarc.

Iacă cum vorbește istoria despre Homer. Să vedem, acù, cum vorbește despre Shakespeare și despre Molière.

Că regina Elisabeta a voit să vadă pe Shakespeare e un fapt istoric, dar mă întreb : pe Shakespeare autorul

Scanned with OKEN Scanner

sau pe Shakespeare actorul voia să-l vadă regina Elisabeta ?

Că regele Ludovic al XIV-lea a reținut pe Molière la masă e un fapt istoric. Dar, mă întreb : pe actorul Molière sau pe autorul Molière l-a reținut la masă regele Ludovic al XIV-lea ?

Nu aș voi să jignesc pe nimeni, dar mi se pare că Alcibiade, regina Elisabeta și regele Ludovic al XIV-lea s-au gîndit mai mult la autor, decît la rapsod sau la actor.

Arta *unui actor* mare moare cu el. Arta *unui autor* mare supraviețuiește după moartea lui.

[*Scena*, an II, nr. 97, 14 aprilie 1918, p. 1 ; reprodus din *Opere complete. Din torsul zilelor*, vol. II, p. 58—63.]

TOT DESPRE ARTĂ [47]

21 iunie 1918

Scumpe X,

Dintre doi autori, deopotrivă meniți nemuririi pentru că au făcut opere nepieritoare, contimporanii ar putea, oare, să distingă care din ei doi e mai artist ? Nu, incontestabil, deoarece știm că însușirea de artist nu e în funcția operelor produse. Ba chiar că *a fi artist* nu înseamnă *a produce*. Totuși, unul din sus-zișii autori e mai artist decît celălalt, nici nu încape îndoială. Dar care ? Cui îi e dat să consacre un punct așa de delicat ?

Eu unul cred că viitorului îi e dată asemenea însușire și... numai lui.

Cîteodată, arta atinge sufletul omului cu aripa-i strălucitoare ; se produce o scînteie și omul e artist. Artistul își îndrumă mijloacele spre o ramură oarecare artistică ; dar această îndrumare nu însemnează că artistul nu e simțitor la celelalte soiuri de artă. Artistul, firește, e, întotdeauna, influențat de mediul, de naționalitatea, de epoca în care trăiește sau în care s-a născut, dar e, înainte de toate, artist. Alecsandri, Grigorescu, Caragiale

[47] *Scrisoarea a șaptea către actorul X.*

Scanned with OKEN Scanner

au fost români și arta lor își trage, în multe părți, inspirațiile și observațiile din poporul românesc, din țara locuită de români, din atmosfera care îi înconjura și îi însuflețea. În operele lor geniale trăiește românul și bate inima românească. Eminescu, Crețeanu, Alexandrescu, Bolintineanu, Eliade etc., etc. sînt poeți români, deși inspirația lor e adesea influențată de cultură străină. Români neaoși, chiar atunci cînd ei zugrăvesc suflete străine. Ei ne lasă oricînd pe buze așa-zisul *goût du terroir* [48].

Un mare artist parizian, celebru autor dramatic, iscusit amator de pictură, convins admirator al lui Grigorescu, d-l Georges Feydeau, aduce tezei mele cea mai puternică dovadă. El mă întreba, odată, arătîndu-mi un tablou de Grigorescu pictat în Bretania :

— Dar unde a luat Grigorescu acele ceruri strălucitoare ?

— În țara sa, răspunsei.

Grigorescu, în adevăr, zugrăvea, nu cerurile neguroase din Bretania, dar cerurile adînci albastre, sfîșiate de nori albi, și de cari sufletul său era pătruns. Grigorescu (la bătrînețe) nu mai zugrăvea ce îi vedeau ochii, dar ce îi vedea sufletul.

Carele cu boi, Cucoana Chirița, Ghiță Pristanda sînt creații române și români au fost creatorii lor. Numai așa se poate explica deosebita impresie pe care ne-o produc asemenea creații. Acest fel de impresie deosebită nu o resimțim față de capodoperele străine.

Nu ne întrebăm, niciodată, în fața unei opere de artă, dacă autorul ei a fost aristocrat, burghez sau proletar. Constatăm însă că „ni se înalță sufletul", că ne bate inima, că sîntem în fața unei opere de artă. Autorul unei opere de artă, cînd o compune, se uită pe sine, uită din ce castă face parte, uită tot. El nu mai are suflet decît pentru opera de artă pe care o compune. Chateaubriand era aristocrat, viconte ; dar nu această caracteristică face ca *Atala* sau *Cel din urmă dintre abenseragi* să fie capodopere ale literaturii franceze. Correggio era burghez, dar nu această caracteristică îl făcu să strige în fața unui tablou al lui Rafael : „*Anch'io sono pittore*" [49]. Beaumar-

[48] Specificul natal *(fr.)*.
[49] Și eu sînt pictor *(it.)*.

Scanned with OKEN Scanner

chais era lucrător, fiul unui ceasornicar ; dar nu această caracteristică face din *Căsătoria lui Figaro* o capodoperă a teatrului. Aceste genii sînt genii franceze, italiene, așa e ; oamenii aceștia s-au născut în țările lor, așa e ; ei însă nu aparțin numai Franței sau Italiei, ci omenirii.

Ce importanță, oare, poate să aibă faptul că geniile acestea au fost aristocrate, burgheze sau proletare ? Nici una, firește. Nu are de asemenea nici o importanță faptul că aceste genii și-au ales patrii adoptive. Să notăm că, adoptînd o patrie nouă, dînșii o adoptă în calitate de artiști, nu de cetățeni (mai ales de vreo două veacuri, de cînd datoriile cetățeanului către patrie au luat un înțeles mai înalt).

Van der Meulen [50] (secolul al XVII-lea), Vanloo [51], Rousseau (secolul al XVIII-lea) sînt artiști francezi, dar cetățeni ai Olandei sau ai Elveției. Dintre rarii scriitori francezi cari s-au făcut și cetățeni francezi e Maeterlinck. Ce splendid artist !

Să observăm că arta cere cultură ; arareori un artist nu e cult ; arareori un artist e un bădăran, un incult. Să nu mi se obiecteze că unii lăutari, unii basmești, oameni din popor (cum erau autorul necunoscut al horei *Ploaia,* sau Dobrică, sau Pompierul, sau Ghipan etc.) au fost mari artiști, cu toate că erau inculți. Slabă obiecție. Ei au fost (incontestabil) mari artiști, dar și rare excepții.

Deducție logică : se poate zice : arta *antică, elină, română, prerafaelică, modernă, teatrală, muzicală* etc. ; se poate zice, de asemenea, arta *națională.* Dar... nu mi-ar veni în gînd să zic arta *burgheză,* arta *aristocratică,* arta *poporană* etc. Aristocrația, burghezimea, poporul pot fi inspirații artistice, dar nu constituiesc o artă specială.

Precum autorii sînt naționali, vrînd, nevrînd, asemenea sînt naționali și actorii. Orice actor bun interpretează bine rolul distribuit. Cutare actor, însă, nu numai că interpretează bine un personagiu străin de neamul său ; dar interpretează în mod extraordinar un concetă-

[50] Adam Frans (1632—1690), pictor flamand.
[51] San Van Loo (Jean Baptiste) (1684—1745), portretist francez.

Scanned with OKEN Scanner

țean, un conațional. Actorul dintîi posedă în perfecție arta actoricească, dar numai această artă ; actorul cestălalt are, în plus, „*le goût du terroir*“. Oare, constituie aceasta o superioritate ? Incontestabil că da.

La toți ne-a dat Natura (mai mult sau mai puțin) simțul frumosului ; dar nu pe toți ne ajunge scînteia artei. Neputîndu-ți lămuri ideea mea, recurg la o comparație. „*Comparatio haud ratio.* [52]“ Știu, Dar comparația mea nu e menită să dovedească adevărul ideii mele, ci numai să-l ilustreze, să-l facă tangibil. Iată comparația : sufletul omenesc e pătruns (mai mult sau mai puțin) de simțul frumosului, precum obuzierele de altădată erau încărcate cu pulbere (mai mult sau mai puțin), după cum li se cerea să arunce proiectilul mai departe sau mai aproape. Să facem altă comparație : să comparăm sufletul omenesc, pătruns de simțul frumosului, cu cilindrul din motorul cu explozii ; cilindrul conține o mai mare sau o mai mică cantitate de gaze comprimate, după cum i se cere motorului să pună în mișcare, mai iute sau mai încet, vehiculul din care face parte. În zadar ar conține cilindrul gazele și în zadar le-ar comprima pistonul, dacă nu ar exista aprinderea. Dar intervine [...] scînteia electrică, focul sacru al artei ; aprinderea se produce și iată că proiectilul zboară, motorul pornește, o capodoperă se înjghebează.

[*Scena*, an II, nr. 104 ; 21 aprilie 1918, p. 2 ; reprodus din *Opere complete. Din torsul zilelor*, vol. II, p. 63—68.]

DIRECTORUL [53]

26 iulie 1918

Scumpe X,

De cînd e lumea lume, totdeauna, în capul oricărei instituții, a fost un șef, un conducător, un director. „*Unul*

[52] Comparație, nu raționament (lat.).

[53] *Scrisoarea a unsprezecea către actorul X.* Cît privește calitățile impuse cu necesitate unui director de teatru, el spune : „Funcția de director de teatru e cea mai acaparatoare din cîte știu. Dînsa cere și timp mult, și energie și diplomație, și cunoș-

Scanned with OKEN Scanner

singur să fie şef", zicea Homer, în *Iliada*, acu trei mii de ani. Multiplele nevoi ale sufletului omenesc sînt călăuzite, totdeauna, de un şef ; nu am putea trăi fără şef, deoarece lui (îi) incumbă îndrumarea mulţimei ; iar nu mulţimei i-ar incumba îndrumarea lui. Arareori un acelaşi om poate fi şeful tutulor organizaţiilor omeneşti (administraţia, justiţia, armata, biserica etc.) ; numai un om de geniu sau un inconştient (e, foarte des, tot aia) ar fi în stare să asume atîtea răspunderi. Trecutul, *nota bene*, ne dovedeşte că societăţile sînt mai în cîştig cînd le conduce, fără discuţie, chiar un om nedestoinic, decît dacă se pun bete în roate conducătorilor destoinici. Dar aşa e firea omenească : ne amestecăm în lucruri la cari nu ne pricepem.

Un autor latin povesteşte că faimosul pictor elin Apelle expusese o nouă operă, un splendid Apollon ; publicul admira (sau nu admira tabloul) şi îşi dădea părerea. Prin mulţime, veni şi un cîrpaci, care critică sandala zeului ; Apelle, respectuos de criticile competente, notă zisele cîrpaciului. Dar cîrpaciul voind să critice şi conturul gambei, Apelle exclamă :

„*Ne, sutor, ultra crepidam !*" [54]

Altă anecdotă în aceeaşi ordine de idei : Napoleon I, la nu mai ştiu care luptă, trecea printr-o vale unde era „defilat" un regiment de infanterie. La un moment dat, un soldat ieşi din front şi, punîndu-se în faţa împăratului, se uită de jur împrejur, ca cum ar fi vrut să spună ceva fără a fi auzit de nimeni. Suveranul, crezînd că soldatul avea să-i comunice vreun secret, se opri în faţa lui şi aştepta. Soldatul începu să-i dea poveţe amănunţite asupra modului de a conduce lupta. Napoleon, văzînd cum stătea treaba, strigă soldatului : „*Ote-toi de là, imbécile !*" [55].

Soldatul se amesteca şi el în lucruri la cari nu se pricepea. Ordinele unui şef trebuiesc executate, nu discutate.

tinţe practice (fără a mai vorbi de cele literare). Nu cred să fie pe lume o funcţie mai exigentă" (XIV. *Incompatibilitatea*, *ibid.*, p. 93).

[54] Cizmarule, nu mai sus de sandală ! *(lat.)*.

[55] Dă-te la o parte, nătărăule ! *(fr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

D-ta, scumpe X, nu te-ai fi purtat, desigur, ca soldatul prostănac ; eşti dintre acei mulţi-puţini oameni convinşi că Teatrul, ca orice instituţie omenească, cată să aibă un singur şef, un singur director.

Omenirea, voind să-şi aleagă însă şi conducătorul, a inventat Republica. Invenţia nu a dat încă, în Europa, roade definitive afară de în Elveţia. Pentru că, sau Preşedintele Republicei e numai un personagiu reprezentativ condus de şeful guvernului, sau pentru că (mai totdeauna) republica se preschimbă în dictatură, în imperiu.

Istoria ne dovedeşte des una ca asta.

Cînd te gîndeşti că regimul republican se proclamă regimul tutulor libertăţilor !... Cel puţin aşa trîmbiţau alcătuitorii Revoluţiei Franceze.

Ştiu că un rege constituţional, cînd acoperă premierul cu mantie regală, rămîne numai, în ierarhia statului, un personagiu reprezentativ. Adeseori chiar şi mai puţin. Dar constat că monarhia (tiranică cîteodată) *arareori* tinde spre dictatură, spre imperiu. Deci sînt de părere că regele (în afacerile publice) şi directorul (la teatru) se cade să fie urmaţi cu disciplină. Să lăsăm pe cei din carul statului (sau carul teatrului) să ţină dîrlogii cu mîini liberate de orice piedică, mai ales cînd drumul e strîmt şi trecătoarea grea ; să avem grijă, totdeauna, să fim *obiectivi ;* să nu fim călăuziţi nici de pică nici de vreo prejudecată.

Aceasta-mi aduce aminte o snoavă populară :

Snoava cu chervanul tras de noateni

Un chervan stătea în mijlocul drumului, nemergînd nici înainte, nici înapoi, deşi era înhămat cu o mulţime de cai ; în ceatlău şi înaintaşi, însă, erau numai noateni (cai ceva rar, dar neînvăţaţi la ham) ; numai la oişte erau cei învăţaţi la ham ; dar, fiind numai doi, nu puteau să urnească chervanul ; fiecare noaten o lua încotro îl trăgea inima : unul, ca să pască o floare ; altul, ca să soarbă din şipotul cu apă rece ; unul trăgînd înapoi, altul înainte ; unul, în „hăisa“, altul, în „ceală“. Alandala. Chervanul sta pe loc, tras în toate părţile. Un călător din chervan, mai supărăcios, văzînd că surugiii erau nişte netrebnici,

Scanned with OKEN Scanner

niște zăpăciți, scoase de la brîu gîrbaciul și croi cîteva pe spinarea noatenilor. „Hi, mă !“ Noatenii se opintiră toți odată, drept înainte, și chervanul se urni din mijlocul drumului.

Priceput e poporul !

Să nu dăm prilej călătorului supărăcios să scoată gîrbaciul de la brîu. Și să nu mi se spună că nu are cine să scoată gîrbaciul de la brîu. Ba are cine : și, gîrbaciul odată scos de la brîu, nu mai știi cum să faci călătorul din chervan să și-l pună la loc.

Însuși blîndul Isus a fost scos din răbdări : văzînd ce se petrece în templu, s-a înarmat cu o funie, pusă în patru, și a luat la goană gloate de farisei.

Directorul de teatru cată să aibă în vedere nu personalitatea sa proprie, ci teatrul pe care-l conduce. Directorul e, poate, un actor mare, menit să întrupeze roluri de căpetenie ; el însă va juca nu numai roluri principale, ci și roluri episodice (ca la celebrul André Antoine [56], de pildă), ca să-și poată întrebuința toate luminile în favoarea ansamblului. Dînsul (și numai dînsul) va fi în măsură să poată constata slăbiciunile ansamblului și să le întărească. Actorul întrebuințat în acest ansamblu (chiar cel cu mult talent) nu se vede decît pe sine.

Sir Henry Irving [57], André Antoine, Gémier [58], cei mai desăvîrșiți oameni de teatru dintre contimporanii noștri, merită o admirație nețărmurită, pentru că au jertfit ansamblului orice satisfacție de actor.

Un *Director* e indispensabil la Teatru, precum un *Stăpîn* într-o băcănie și un *Conducător* în Carul Statului.

Mușteriii ar ocoli o băcănie unde orice băiat de prăvălie ar fi *Stăpîn,* și cetățenii s-ar arăta nemulțumiți ca fitecine, din Carul Statului, să poată pune mîna pe dîrlogi.

Oare nu e așa ? Firește că da.

Tot astfel și actorii (cu sau fără talent, cu sau fără greutate) au nevoie de un conducător care, nestînjenit

[56] André Antoine (1838—1905), actor englez care, alături de Edmond Kean, a ilustrat teatrul britanic în epoca victoriană.

[57] Henry Irving (1858—1943), director de scenă, actor și regizor, fondator, în 1887 al Teatrului Liber, de orientare naturalistă.

[58] Gémier (Firmin) (1869—1933), actor francez, director la Teatrul Odéon în perioada 1922—1930.

Scanned with OKEN Scanner

de nimeni, să aibă răspunderea activității actoricești. Conducătorului să i se impună o directivă, să i se ceară asigurări, chezășii ; dar să se lase conducătorul să conducă.

[*Scena*, an II, nr. 134, 25 mai 1918, p. 1 ; reprodus din *Opere complete. Din torsul zilelor*, vol. II, p. 79—83.]

COMEDIA, TRAGEDIA, DRAMA [59]

12 august 1918

Scumpe X,

Mă întrebi ce prefer : tragedia sau comedia ?

Mărturisesc slăbiciunea mea pentru comedie.

Las că *„rîsul e propriul omului"* cum zice Rabelais ; dar mai e ceva : comedia notează palpitările sufletești în viața reală, pe cînd tragedia le notează în viața închipuită. Deci comedia e mai aproape de noi (oamenii) decît tragedia. Comedia zugrăvește omul ; iar tragedia eroul. Lumea știe ce e aia : *un om ;* dar de unde să știe ce e aia : *un erou ?* Mult mai tîrziu, după moartea unui om, lumea se trezește că omul acela a fost un erou ; lumea a trecut pe lîngă el, pe pămînt, fără să-și închipuie că omul acela are să fie un erou, mai ales un erou de tragedie. Concluzia logică : *omul poate să ajungă erou de tragedie, dar numai după ce a murit.*

Publicul de la teatru (deoarece a trăit printre oameni) e în putință să aprecieze dacă, într-o comedie, bine a zugrăvit autorul tipurile sale și dacă bine le-a interpretat actorul ; dar de unde, într-o tragedie, ar putea judeca publicul dacă e bine zugrăvit un erou și dacă e bine interpretat ?

În tragedie, publicul nu e în putință să judece sufletul eroului, decît dacă sufletul acestuia e suflet omenesc. Suflet de om (de om superior, dacă vrei, și trăind în împrejurări excepționale, dar suflet de om).

Înainte de a fi un erou (ba încă erou de tragedie), eroul fusese și el om.

[59] *Scrisoarea a douăsprezecea către actorul X.*

Scanned with OKEN Scanner

Publicul a întîlnit poate de o mie de ori, pe stradă ba pe Titircă Inimă Rea, ba pe Nenea Zaharia Trahanache, ba pe Cetățeanul turmentat ; așa că, văzînd pe scenă aceste personaje comice, publicul exclamă :

— *E leit ! Cu ochi și cu sprîncene !*

Și observă, scumpe X, că publicul nu-i zice personagiului (dis de la început) pe numele cu care l-a botezat autorul. Publicul îi dă personagiului alt nume, fiecare spectator îl botează chiar cu alt nume : *Parcă e cutare, sau cutare, sau cutare.*

Aceasta e dovada că actorul, în comedia sa, nu a zugrăvit o anume persoană, ci *un tip :* că, culegînd trăsăturile acestui tip de la sute de mii de persoane, autorul a stabilit *un tip* și că tot astfel a reprezentat și actorul tipul stabilit de autor. Atunci (și numai atunci), publicul nu-i mai zice tipului : *cutare,* sau *cutare,* sau *cutare ;* ci pe numele cu care autorul și-a botezat tipul.

Sganarelle, Orgon, Tartuffe, Oronte, Alceste, Arnolphe nu sînt o anume persoană ; ci prototipii unor ființe omenești. Ei nu sînt contimporanii lui Molière, ci oameni din vecii vecilor.

Același lucru se poate zice și de prototipii lui Caragiale.

Se poate, oare, zice același lucru de eroii de tragedie ? Nu, desigur, pentru că nimeni (nici autorul, nici actorul, nici publicul) nu a văzut nicăieri eroi de ai tragediei (un Hyppollyte, o Hermiona, un Oedip etc.). Autorul le-a dat suflet omenesc, dar i-a închipuit ; actorul i-a reprezintat, dar i-a închipuit ; publicul i-a privit (cu mai multă sau mai puțină plăcere), dar i-a privit ca pe niște ființe închipuite.

Deci plăcerea publicului e izvorîtă din *comparația făcută dintre o ființă omenească închipuită și una reală ;* amîndouă aceste ființe se poartă după imboldurile aceluiași suflet, ale sufletului omenesc.

Se poate afirma, cu drept cuvînt, că tragedia *e un basm din lumea închipuirii, pe cînd comedia e un basm din lumea reală.*

Prin urmare, tragedia e operă de *invenție* iar comedia operă de *observație.*

Să constatăm că darul de observație ajunge, cu timpul, un reflex. Ființa înzestrată cu asemenea dar observă lumea dimprejurul său fără nici o sforțare, fără să-și dea

Scanned with OKEN Scanner

seama că a înregistrat o trăsătură nouă din cele sute de mii cari vor constitui un tip. Cînd momentul va sosi, observaţia se va repezi, de la sine, sub pana scriitorului, sub penelul pictorului, sub dalta sculptorului şi... tipul conturat se va îmbogăţi cu o trăsătură mai mult.

Un exemplu.

Se zice că Molière, tînăr, aflîndu-se la Pezenas, se ducea în toate zilele la bărbierul său, unde şedea lungi ore (pe un fotoliu devenit celebru), şi că observa, fără nici o intenţie anume, gloata muşteriilor din bărbierie. Pînă la sfîrşitul vieţii sale, Molière a presărat pe scenă observaţiile adunate, fără scop anume, la Pezenas. Observaţiile din lumea toată se agăţau de creierii lui ca, de iţarii drumeţului, scaieţii de pe cîmp.

Din creierul astfel alcătuit de Natură, au ieşit, la Corneille, tragedii, iar, la Molière, comedii. Oare, cari sînt mai frumoase : tragediile sau comediile ? Nu ştiu. Deoarece nici Corneille, nici Molière nu au putut hotărî în acest sens (nici chiar ei), aceste genii au născocit *tragicomedia* şi au scris în colaborare o tragicomedie, *Psyché,* în care se află şi tragedia şi comedia.

Victor Hugo, două sute de ani mai tîrziu, nesatisfăcut de genul tragicomediei, stabileşte, în prefaţa lui Cromwell, elementele unui gen nou, drama. În tragicomedie nu e admis personagiul ultracomic. „Drama", zice marele poet, „cuprinde şi tragedie şi comedie". În dramă, prin urmare, figurează şi personagiul ultracomic.

Aşa şi e. Shakespeare introduce personagiul ultracomic al lui Falstaff într-o tragedie *(Regele Henry al IV-lea,* partea I). Ce depărtare de la viţiosul Falstaff la nobilul Hotspur ! De la bufonul ridicol la lordul măreţ ! Cu toate astea, Shakespeare a pus amîndouă personagiile în aceeaşi piesă, ba chiar în aceeaşi scenă... şi a scris o admirabilă dramă.

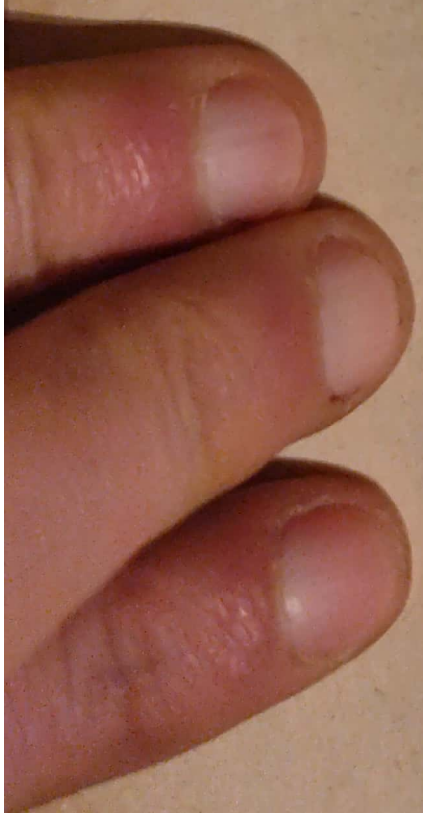
Shakespeare, care nu se ţinea de nici un gen anume şi care avea în vedere numai sufletul omenesc (uneori comic, alteori tragic), e adevăratul inventator al genului. Drama : Victor Hugo i-a precizat numai elementele.

Oamenii de geniu, ca Shakespeare şi Molière, sînt înzestraţi cu o pătrundere vizuală nemărginită : de aceea ei văd, lămurit, într-un suflet, acele amănunte pe care abia le bănuieşte lumea.

Scanned with OKEN Scanner

Să nu lipsească niciodată sufletul omenesc dintr-o piesă de teatru, fie ea tragedie, comedie sau dramă ; fie ea basm din lumea închipuirii, fie ea basm din lumea realității.

[*Scena*, an II, nr. 135, 26 mai 1918, p. 1 ; reprodus din *Opere complete. Din torsul zilelor*, vol. II, p. 84—88.]



Scanned with OKEN Scanner

OMUL DE TEATRU

Scanned with OKEN Scanner

I. LA TEATRUL NAȚIONAL

TUDOR ARGHEZI

[FACULTATEA PREȚIOASĂ A REÎNNOIRII]

Ne aducem aminte de vreo douăzeci de oameni la fel. Bătrîni prin vîrstă, tineri la înfățișare, puternici și exuberanți. Toți au murit accidental... Pe unul l-am văzut în Savoia, căzînd din vîrful unei clăi de fîn și rămînînd frînt la unghi drept în șira spinării, pe pămînt. Avea optzeci de ani și părea de patruzeci. Ochii-i de jar, sub mustața sprîncenelor de cărbune, treceau în douăzeci de sate la poalele Alpilor drept cei mai frumoși. Avea patruzeci de vaci albe cu șoldurile pătate, cărămizii, și laptele lor bătrînul îl aducea noaptea, pe lună, la Annemasse, în vase înalte ca niște amfori, grele ca niște blocuri de plumb și orînduite în carul lui adînc. Știa să cînte, era văduv, avea cinci copii, bărbați suri, îi plăceau versurile, vinul și fetele toate.

Pe Alexandru Davila l-ați cunoscut... Încă ieri l-ați văzut alergînd pe patru roate de gumă, umflate cu vînt, pe Calea Victoriei, din București... Era grăbit, Dumnezeu știe pentru ce, și îmbrăcat în pielea simulată a unei pantere de velur. Capul lui aspru, frumos ca de șarpe, elegant și fin ca vulpea polară, se potrivea cu blana. Zăreai cu plăcere trecînd înainte, cu zgomotul exploziv al mașinii, această tinerețe tîrzie. Cuiul privirii lui era vînăt și albastru ca oțelul și făgăduia să atîțe rece și batjocoritoare, încă zeci de ani de zile, enigma existenței...

Și a căzut Davila, ucis ca Paul-Louis Courier, după ce jucase accidental într-o piesă de teatru.

În ce ne privește, Davila ne-a fost francamente antipatic. *Grand seigneur* flecmatic și cabotin. Orgoliul lui excesiv și exprimat cu ferocitate în împrejurările cele

Scanned with OKEN Scanner

mai slabe. L-am văzut pe Davila mobilizînd într-o sală de liceu literatori ca Tzigara-Samurcaș, Brătescu-Voinești, de Herz și alții, ca să-și asigure prezidența fără celebritate a „Societății scriitorilor români" și luptînd cu o violență, mai comică decît seninătatea chiar a concurentului său, împotriva lui Mihail Dragomirescu, ales într-adins de membri ca prin agregarea intenționată a unui glomotoc cu ochelari și cioc, opus lui Davila ca o satiră, să excite disprețul lui pînă la sațiu. Sosit cu siguranța izbînzii, Davila dădu un asalt cochet și furios și părăsi sala îndată ce se convinse că marele factor activ și ferment intelectual al Societății „avea să fie cel de mai sus, cu ochelari și canin... Dar Davila a scris o piesă întru totul frumoasă, *Vlaicu-Vodă,* pe care o revistă populară, însetată după senzațional și ieftinătate de procedee, a declarat-o, fără dovadă, furată. Atunci noi am luat apărarea întreagă a celui suspectat, cu bucurie. Un lucru era sigur în ipoteza că *Vlaicu-Vodă* nu putea să fie a lui Davila, imposibilitatea lui Odobescu de a o fi scris. Altă minte, alte procedee, alt sistem de imaginație. Pentru că trebuia născocit încă un al treilea autor improbabil, acuzația fu părăsită tocmai atunci cînd amenința cu dovezile decisive.

Curios complex, omul asasinat. Mîna lui a știut să organizeze Teatrul Național și să-l facă productiv. Dacă un director printre cei de ieri, de la Stăncescu încoace, a însemnat ceva pentru teatru, apoi acela a fost Davila. Teatrul avea un stăpîn și scena un paznic intuitiv priceput și dîrz.

Ceea ce constituie caracteristica admirabilă a acestui om e însă facultatea prețioasă a reînnoirii, atît de absentă contimporanilor noștri, istoviți la netimp, veștezi în plină floare, uscați în dezvoltare. Alexandru Davila a fost personificarea ideii că niciodată și nimic nu este prea tîrziu. Fiece zi venea la el cu o dorință nouă și cu o încordare nouă, și tinerețea lui curmată de un cuțit aruncat în creier e produsul întreg al acestei năzuințe permanente de a se reface nevătămat și nou.

P.S. Articolul de mai sus a fost să fie un necrolog... Alexandru Davila, mort cîteva ore, a trecut și peste

Scanned with OKEN Scanner

moarte... Medicii l-au regăsit în viață ! Păstrăm articolul așa cum a fost scris atunci cînd Davila... murise.

[Apărut sub titlul *Alexandru Davila*, în *Cronica*, an I, nr. 9, 12 aprilie 1915, p. 164—165 ; reprodus din vol. *Tablete de cronicar*, prefață de D. Micu. Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 213—215.]

ION LIVESCU

O NOUĂ DIRECTIVĂ (1905—1908)

În stagiunea 1905—1906 începe direcția Alexandru Davila, una dintre puținele care au imprimat teatrului nostru o directivă nouă, revoluționînd repertoriul, punerea în scenă scoțînd la lumină elementele tinere și reușind să aducă la teatrul românesc public mult.

Alexandru Davila, cu priceperea lui ageră, cînd își părăsea cabinetul și venea la repetițiile de pe scenă, era dascăl, electrician, mașinist, recuzitor, pictor, chiar tapițer, și se amesteca cu gust și cu folos în toate, în dorința, ca în seara de spectacol, la ridicarea cortinei, publicul să primească cu satisfacție impresia cadrului, cu atmosfera potrivită acțiunii care avea să se desfășoare.

Montările expresioniste, cubiste și altele de același soi nu puteau rezista liniei clasice, modernizată după împrejurări, care se deslușea pe fondul înscenărilor lui atît de îngrijite. Îl preocupau detaliile și arta, care nu trăiește decît din bogăția lor, cîștiga din meticulozitatea și uneori din bizareria observațiilor lui.

Sub el s-au format actori care azi sînt podoabe ale teatrului contemporan ; sub el s-au format și regizori, care i-au împrumutat apucăturile ; sub el s-au jucat și lucrări care nu cadrau poate cu exigențele pretențioșilor, dar cele mai multe au fost realizări de artă superioară ; sub el goliciunea sălilor dispăruse și reprezentațiile Societății dramatice s-au îndesit ; sub el au dispărut „beneficiile“ degradante și tot sub el s-au sporit simțitor lefurile ; în sfîrșit, sub direcția lui am jucat mai mult ca oricînd și am cunoscut succese răsunătoare ; și tot sub

Scanned with OKEN Scanner

el — nu datorită lui, ci acelor care înconjoară direcțiile și le îmbrobodesc fără voia și știrea lor — deși meritam, n-am fost înaintat societar.

Iată de ce, la un moment dat, raporturile dintre noi s-au răcit, și fără să ne mai fi vorbit de atîția ani, nu pot să nu fiu obiectiv și, în afară de jignirea mea personală, să nu recunosc marile merite ale lui Alexandru Davila.

În evoluția artei noastre dramatice, nu se poate să nu se țină seamă de marea contribuție, de marele efort personal adus de acest om luminat, îndrăgostit de teatru. Cine nu știe cum, după epoci, Davila se pasiona după cîte ceva nou : ba își fabrica singur cartușe pentru vînătoare, ori devenea amator fotograf, sau zile întregi îl vedeai la volan, conducînd vreun automobil, marcă nouă ; d-apoi cursele, obligațiile sociale și cîte și mai cîte îi ocupau timpul, încît ai fi zis că nu-i mai rămîne cînd să se gîndească și la teatru. Și apoi îl vedeai, rînd pe rînd, rărind-o cu cîte una, părăsind-o cu totul pe alta, și singura patimă care rămînea desăvîrșit stăpînă pe el era tot teatrul. Un meșteșug, neîndoielnic, trebuie să se facă cu știință ; dar fără dragoste, fără înclinare nu i se pîrguiesc roadele.

Pe la sfîrșitul direcției ne găseam ca șoarecele cu pisica ; eu avertizat că mă persecută, și dînsul, de asemenea, că-l bîrfesc. Dealtminteri asta-i tactica, și cei care au ceva de pus la cale pentru anume interese, găsind în drumul lor oameni care le pot sta de-a curmezișul, încearcă să-i înlăture fără să-și aleagă mijloacele. Asta a fost originea neînțelegerii dintre Alexandru Davila și mine și am sinceritatea s-o spun că aproape aceiași trăgători de sfori care încercau să mă „opereze“ mai tîrziu, cînd împrejurările m-au făcut să trec și eu pe la aceeași direcție, stabiliseră, îndeosebi în a doua direcție Davila, o atmosferă de vrăjmășie între director și cîțiva societari, al căror exponent de revendicări, de satisfacții, de luptă am fost întotdeauna. Există și azi dovezile scrise de mîna celor care, pentru un motiv sau altul, au complotat rînd pe rînd împotriva directorilor și, în genere, împotriva tuturor celor care au adus, prin munca și priceperea lor, servicii teatrului. Cum sînt falsificatori de monedă, aci sînt plăsmuitori de probe în contra oricui... Cert este că reușiseră și, cu toate că Alexandru Davila

Scanned with OKEN Scanner

nu făcea o distribuție în care să mi se potrivească ceva fără să nu mă aleagă, cu îndărătnicia care i-o da firea lui voluntară, a făcut societari fără să țină seama nici de stagiul meu, nici de rolurile create. [...]

Plecarea silită a maestrului Nottara, a lui Liciu [1] și a lui Sturdza [2], trei fruntași ai Teatrului Național, îi creă lui Alexandru Davila o opoziție dîrză și în teatru, și în public. Mai cu seamă ocuparea imediată a locurilor lor în Societatea dramatică a apărut tuturor ca o hotărîre pripită și ca o greșeală a directorului său.

Azi, după atîția ani, cînd resentimentele au murit, cînd se cade din opera omului să alegem ce a fost bun și să nu-i punem în aceeași balanță meritele cu slăbiciunile, sînt cel dintîi să recunosc că direcția Davila însemnează începutul unei ere noi și pregătirea unui curent de renaștere în arta noastră dramatică.

Necontestat, din repertoriul jucat sub direcția Davila întîiul succes a repurtat *Stingerea*, drama lui Beyerlein. Varietatea tipurilor, atmosfera disciplinei nemțești, o idilă care se furișează între zidurile cazărmii, decoruri adecvate și uniforme strălucitoare și autentice, venite din Berlin, unde fuseseră comandate ; și, pe deasupra, ochiul ager al lui Gusty, care conducea ansamblul adeseori în prezența directorului — care se interesa direct de reușita piesei —, asigură *Stingerii* o serie de reprezentații, la care publicul apreciază grija ce se pune în montări de la o vreme încoace, alegerea nimerită a lucrării și punerea în lumină a două elemente tinere de valoare : Marioara Voiculescu și Tony Bulandra [3].

[1] Petre Liciu (1871—1912). Actor de compoziție prin excelență influențat de Novelli și Zacooni, el a creat pe scena Teatrului Național din București, între anii 1892—1912, o serie de „caractere" comice și tragice, prototipuri ale personajelor dramatice interpretate : Ștefăniță-Vodă în *Viforul* de Barbu Delavrancea, Hlestakov în *Revizorul* de Gogol, Isidore Lechat în *Banii* de O. Mirbeau.

[2] Petre (Doria) Sturdza (1869—1933), actor. A debutat în 1890, la Teatrul Național din Iași. Cele mai multe din creațiile sale au fost însă realizate pe scena Teatrului Național din București.

[3] Tony Bulandra (1881—1943) actor cu un larg repertoriu — de la marile piese clasice *(Hamlet)* pînă la teatrul de bulevard, în care a excelat. S-a bucurat de o popularitate excepțională în epocă.

Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială că Alexandru Davila, cu încrederea care i-o inspirau deosebitele calități scenice ale eminenților mei colegi, i-a pus mereu să joace, căutîndu-le în distribuții roluri de seamă, și, cu talentul de care au dat dovadă, au justificat simțul artistic al celui care-i distingea. Într-adevăr, seara de 30 octombrie 1905 se înscrie pentru Tony Bulandra, care juca pe locotenentul de Lauffen, și pentru Marioara Voiculescu, în Clara Volkhardt, chezășia carierei lor merituoase.

Nu se înșelase Alexandru Davila cînd pusese ochiul pe Voiculeasca și pe Tony Bulandra, artist înzestrat, studios, cu maniere alese, entuziast de arta căreia i se închinase, în sfîrșit, cu caracter, care n-avea comun cu lumea în care intrase decît meșteșugul, în care s-a întrecut pe sine însuși, prin voință și prin muncă.

De la dispariția lui Grigore Manolescu, rolurile de amorez au dus lipsa unor buni interpreți. Le-a jucat un oarecare timp artistul Costescu (Engherliu), apoi Aristide Demetriade[4], care a trecut repede la bărbați de dramă și, în special, la eroii din piesele de epocă. [...]

S-a mai jucat *Nevestele vesele (din Windsor)*, comedia lui Shakespeare, în care Vasile Leonescu creează pe Falstaff. Dintre puținii artiști culți, Vasile Leonescu, interpret distins în tragedie, are în drama romantică roluri minunate de compoziție. Autor dramatic apreciat pentru *Crai de ghindă*, *Șarpele casei* și atîtea legende istorice scrise în colaborare cu Ventura sau cu Duțescu-Duțu, nu poate fi uitat ca actor, cum realiza pe Othello, pe Karl Moor din *Hoții*, sau pe Răzvan și pe Ruy Blas. Avîntul, căldura, gradația care-o punea în glas în nesfîrșitele tirade ale acestui repertoriu, talia lui atletică nu le găsim azi la interpreții care se încumetează să atace roluri de acest fel. Citit și spiritual, de o ironie adesea supărătoare pentru mulțimea olimpicilor din tea-

[4] Gagist al Teatrului Național de la 1 noiembrie 1893, apoi din 1901 societar, Aristide Demetriade (1871—1930) este unul din marii actori români de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului al XX-lea. S-a consacrat prin interpretarea rolului titular din *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila și al lui *Răzvan* din *Răzvan și Vidra* de B. Petriceicu Hasdeu (stagiunea 1907—1908). Interpretarea lui Hamlet (1912) a reprezentat o contribuție personală la istoria acestui rol pe scena românească.

Scanned with OKEN Scanner

tru, s-a văzut silit să-l părăsească înainte de vreme, renunțînd la plictiselile oficialității.

Căldarea (Aulularia) lui Plaut se joacă în aceeași seară cu *Avarul* lui Molière, și amîndoi zgîrciții : Evelion și Harpagon sînt redați de Ion Brezeanu în creații atît de puternice, încît cine a mai încercat să mai redea linia clasică și fermă a întrupării flămîndului de arginți, s-a izbit de incomparabilele mijloace ale acestui actor de elită și au schițat de-abia miniaturi.

Instinctul de Kistemaeckers găsește o puternică interpretare cu Petre Sturdza, cu Liciu și cu Maximilian [5], care desenează în Lautriquet, un medalion minunat al samsarului de orice fel de afaceri. Lucia Sturdza se revelează în Cecilia Bernou prin eleganța, justețea și conturul reușit al rolului. Pe André Bernou, rol creat de Liciu, l-am jucat și eu ceva mai tîrziu. *Instinctul* se mai joacă împreună cu *O vizită* de Dumas-fiul, în care creez pe Lebonnard. Se reia repertoriul lui Caragiale și se montează din nou *O scrisoare pierdută*, după cerințele epocii, cu Belcot [6] în Dandanache ; *Năpasta* cu Ion Brezeanu în Ion ocnașul și *Noaptea furtunoasă*, cu Maximilian în Chiriac.

Urmează *Nepoțelul (Le secret de Polichinelle)* de P. Wolff, o comedie fină, delicată și duioasă, în care Ion Niculescu creează rolul lui Jouvenel, un bunic care face deliciul piesei.

Am înscris cu rolul lui Trévoux din *Nepoțelul* una dintre frumoasele amintiri ale activității mele și reprezentarea imediată a *Cărăbușilor* de Brieux, în care mi se încredințează rolul lui Cottrel, creat la Paris de Lucien Guitry, mă ajută să-mi afirm rezultatele muncii mele.

Din cîți actori mari străini am văzut jucînd genul de roluri potrivit lui Ion Niculescu, nici unul din ei nu reușea să întrupeze bătrînii de comedie cu liniile sigure

[5] V. Maximilian (1882—1959), actor proeminent și popular care a interpretat o gamă largă de roluri : dramă, comedie și operetă.

[6] Cazimir Belcot (1885—1917) a studiat arta dramatică la Conservatorul din București cu Const. I. Nottara. Bucurîndu-se de prețuirea lui Alexandru Davila, este angajat la Teatrul Național din București, unde se va remarca, prin finețea și siguranța creațiilor sale, ca un actor original al școlii moderne de compoziție.

Scanned with OKEN Scanner

în care turna capriciile vîrstei, veselia naivă, bunătatea sufletească a moşului, meşteşugul de a umple scena, cum se zice, cu apariţia lui întreagă : mască, mişcări şi debit — toate juste şi sugestive.

Eleganţa d-nei de Santenay redată de Lucia Sturdza, simpatia pe care o radia Tony Bulandra, jocul măsurat al Ameliei Hasnaş, tinereţea Marioarei Voiculescu rotunjeau un ansamblu cum, din obişnuinţă, se realiza sub Davila.

Maria Giurgea obţine un succes sincer, poate primul ei succes de seamă din carieră. Agatha Bârsescu apare în cîteva spectacole. [....]

În acest timp *Cărăbuşii* fac serie, în aprobarea unanimă a presei şi a publicului, iar stagiunea se închide la 13 martie 1906.

Alexandru Davila pleacă pentru un timp la Berlin, unde se ocupă cu noile comenzi pentru montările viitoarei stagiuni.

Rămas gagist, am însă o altă satisfacţie de ordin moral, primind comunicarea lui P. S. Aurelian, preşedinte al Academiei Române, prin care-mi face cunoscută primirea mea ca membru activ al Ateneului, în urma votului adunării generale.

Într-adevăr, în acea şedinţă se aducea un omagiu artiştilor dramatici români, alegîndu-se pentru întîia oară un actor, căruia, alături de atîtea mari personalităţi literare şi ştiinţifice, i se îngăduie onoarea de a intra sub cupola unei reuniuni academice.

De fapt, satisfacţia mea ar fi trebuit să se răsfrîngă asupra corporaţiei din care fac parte şi căreia îi revendicam drepturi în stare să nimicească atîtea prejudecăţi, pentru prăbuşirea cărora mulţi din ea — şi nu e un secret pentru nimeni — nu erau indicaţi şi nici pregătiţi să lupte.

Dintre lucrările originale, prezentate şi jucate sub direcţia Davila citez : *Gemenii*, o fantezie în două acte de T. D. Cerchez, *Mama*, o puternică dramă în trei acte de I. Miclescu, în distribuţie cu Marioara Voiculescu, Constanţa Demetriade şi cu mine, în rolurile de seamă ; *Crimă sau virtute*, dramă în trei acte de Bengéscu-Dabija, în distribuţie cu Nottara, Constanţa Demetriade, Marietta Ionaşcu şi eu. La sfîrşitul piesei, mă întrebam nedumerit dacă ce se petrecuse fusese virtute sau curată

Scanned with OKEN Scanner

crimă comisă cu premeditare și cu complicitatea comitetului de lectură asupra spectatorilor ; în sfîrșit, *Știri senzaționale*, piesă de Ion C. Bacalbașa, în care jucam de asemeni cu Voiculeasca, Nottara, Tony Bulandra și alții.

Alexandru Davila își atrăsese ura autorilor originali pentru că — om deștept și director cu socoteală —, asfixiat de nenumărați autori, așa-ziși originali, îi trimitea la plimbare, spunîndu-le scurt că nu joacă decît piese bune. Și cînd a jucat vreo două proaste, le-a jucat înadins, ca să dovedească gălăgioșilor și celor care-i susțineau că se aduc servicii rele și teatrului, care riscă să n-aibă cu ce-și plăti actorii din rețete mediocre (fiindcă să nu se creadă că publicul n-are mirosul copoiului de vînat, cînd citește afișul) ; și însăși literaturii dramatice originale, pe care unele direcțiuni o compromit crezînd că fac bine ajutînd toate încercările.

O lucrare bună își face loc singură, răzbate, nimic și nimeni n-o poate zădărnici, oricîte piedici i s-ar pune. Vreți un exemplu ? *Manasse* a pornit de pe scenele teatrelor de vară, și-a menținut valoarea cu tot masacrul ansamblurilor din grădini și și-a statornicit trăinicia operei de artă tocmai în urmă, pe prima scenă a teatrului oficial. Iată de ce Davila, el însuși autor original, prefera clasicii și produsele literaturii moderne străine, în așteptarea originalelor bune, care trebuiau să vină mai tîrziu — și care au venit. [...]

Alexandru Davila a fost învinuit că a jucat și comedii ușoare, ca *Jozeta și Micheta*, cu situații cam nepotrivite pentru o scenă austeră și cu înalte pretenții. Să nu se uite însă că repertoriul societății dramatice trecea printr-o fază de tranziție, după ce suferise ravagiile operetei, care avariase jocul actorilor și gustul publicului ; și apoi iar să nu se uite că tot sub direcția Davila s-au jucat *Miles gloriosus* * de Plaut, *Două lumi* de Gerhardt Hauptmann **, *Arleziana* de Daudet cu muzica de Bizet ***, *Carmosina* de Musset, cu o montare deose-

* În distribuție : Vasile Leonescu, Tony Bulandra, I. Livescu (Periclectomenes) etc.

** Jucam pe Braun. În distribuție : Ion Petrescu, Tony Bulandra, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza și Anicuța Ciupagea.

*** Cu Marioara Voiculescu, Aristide Demetriade, G. Storin etc.

Scanned with OKEN Scanner

bită * și *Enigma* de Hervien, un mare succes al stagiunii **. Din teatrul lui Bernstein se joacă *Vijelia (La Rafale)* în care Tony Bulandra a repurtat unul din marile lui succese, cu Robert de Chaceroy *** și *Hoțul*, cu o distribuție minunată ****. Se mai joacă *Tinerețe* de A. Picard, *Surioara* de Tristan Bernard, *Pălăria de paie* de Labiche ***** și Vasile Toneanu [7], scînteietor de vervă, creează pe Sherlock Holmes, după versiunea lui F. Bonn, în traducerea lui Faust Mohr.

În sfîrșit, în februarie 1908, o piesă originală : *Sanda* de Alexandru G. Florescu, dă satisfacția cuvenită amatorilor de literatură dramatică românească și Davila nu ezită să-i facă o montare aleasă și să-i pună în distribuție elemente din cele mai distinse ale teatrului. *Sanda* realizează un mare succes nu numai pentru autor, dar și pentru Marioara Voiculescu, pentru Lucia Sturdza, care, în Elena Radan, creează cu eleganță, cu minuțiozitate de detalii în compoziția rolului și cu distincția-i caracteristică un tip demn de galeria numeroaselor și variatelor creațiuni ale acestei artiste culte.

Ștefan Radan a fost pentru mine unul din rolurile care mi-au dat mari satisfacții în carieră. Și scenele de ironie adresate societății, „societății bune", și întreaga caracterizare a celui care a apucat alte vremuri făceau să tresară, sub haina împrumutată a rolului, nu numai fiorii artei, dar și sufletul meu.

Tot sub direcția Davila, Leo Claretie — fratele academicianului Jules Claretie, fostul administrator al Comediei Franceze — conferențiar gustat pentru spiritul

* Interpretată de : Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Ion Petrescu și Aristide Demetriade.

** Joc pe Raoul de Gourgiran ; cu Lucia Sturdza și Marioara Voiculescu, Aristide Demetriade și Nicolae Soreanu.

*** În distribuție : Lucia Sturdza, C. I. Nottara, G. Storin, I. Livescu.

**** Lucia Sturdza, G. Storin, I. Livescu etc. Joc pe Raymond Logardes.

***** Joc pe ofițerul Emil Tavernier. O distribuție excelentă, cu Ion Niculescu, Vasile Toneanu, Ion Brezeanu, Nicolae Soreanu, Ion Maximilian și G. Ciucurete.

[7] Vasile Toneanu (1869—1933) a fost angajat în 1899, în timpul directoratului lui Caragiale la Teatrul Național, unde a jucat neîntrerupt. Actor în stilul tradiției realiste a teatrului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

lui galic, cu prilejul reprezentațiunii *Avarului* ține o interesantă prelegere despre comedie, din antichitate și pînă la Molière. [...]

Și cam așa se petrec lucrurile de la 1905 pînă în primăvara anului 1908, cînd Alexandru Davila — care, ca și orice om, o fi făcut și rele, dar și bune — pleacă de la direcția Naționalului, așa cum pleacă toți cîți trec sau au trecut pe acolo : lăsînd numai nemulțumiri ! Zicătoarea : „Schimbarea domnilor, bucuria nebunilor“ are în alcătuirea actoricească justificări de ordin fiziologic, cronice și inoperante.

S-ar părea că după directiva determinată de energia lui Alexandru Davila, așa cum se întîmplă de obicei în toate, să urmeze năruirea celor alese și bune, fiindcă e fatal să vină... epigonii !

Nu, de data asta arta oficială are noroc, fiindcă cel care-i urmează la conducere e încă unul din puținii care au știut nu numai să gîndească, dar să și vrea !

[*Treizeci de ani de teatru. Contribuții la istoria teatrului românesc*, Editura Rampa, București, 1925, p. 169—188 ; reprodus din vol. *Amintiri și scrieri despre teatru. Contribuții la istoria teatrului românesc*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 83—93.].

ION ANESTIN

DIRECȚIUNEA DAVILA

[...] Venirea lui Alexandru Davila la cîrma Teatrului Național fu salutată cu căldură de către actori cît și de presă. Faima literară a autorului lui *Vlaicu-Vodă*, prinderea-i și puterea de muncă, ce dovedise în încercările-i anterioare, fiind chezășia unei ere noi.

Părtaș fervent al credinței în comandamentul unic, autoritar pînă la violență și convins adept al curentului verist, ilustrat de Antoine la Paris, Davila avu de la început de luptat cu actorii prea formați pentru a fi susceptibili trecerii imediate de la un ritm de joc la altul și prea independenți ca să suporte un frîu puțin cam prea strîns.

Scanned with OKEN Scanner

Un interviu al societarului Const. I. Nottara [8] în care se plîngea că Davila „îl jicnește în atribuțiile lui de director de scenă și în demnitatea de om și artist", împiedicîndu-i realizările, și declararea grevei generale a actorilor, cari acuză pe Davila de „necumpănită și vitregă administrație" ce „a sleit cu desăvîrșire toate fondurile încasate, prin cheltuieli inutile și prin risipă voluntară a acestor fonduri, așa că teatrul se află azi pe povîrnișul unui faliment cu toate că veniturile din rețetele serale au întrecut cu mult prevederile bugetare", fac pe Davila să întrunească Comitetul și să desărcineze pe societarul Nottara de funcțiunea de director de scenă, măsură la care pedepsitul răspunde cu demisia din Teatrul Național.

Un memoriu este înaintat Ministerului de Instrucție, în care actorii teatrului formulează următoarele plîngeri : 1. sînt rău tratați de către director ; 2. directorul calcă legea neconsultînd comisia financiară și consultativă la facerea cheltuielilor și a repertoriului ; 3. societarii cer readucerea în teatru a camaradului lor Const. I. Nottara.

Davila, deși făcuse cheltuielile de care era învinuit în folosul teatrului, aducînd serioase și necesare îmbunătățiri, deși fusese îndeajuns de domol — față cu firea lui impulsivă și autoritară — în adresa prin care pedepsea atacul prin presă al societarului Nottara cedează totuși, declarînd că „are toată stima pentru artiști, că purtarea sa față de dînșii e datorită temperamentului său prea viu" și făgăduiește că pe viitor va consulta comisia financiară și că respinge demisia societarului Nottara care nu poate fi înlocuit la Teatrul Național. Scandalul izbucnise în august, iar în aprilie Nottara se reîntoarce și pentru un timp totul pare a intra în normal, dar, curînd, demisionează din nou deoarece „nu poate în nici un chip lucra cu directorul Alexandru Davila". Petre Liciu, luînd printr-o scrisoare apărarea lui Nottara, este exclus din teatru. Popularitatea celor doi artiști creează un solid curent de nemulțumire și se fac în jurul acestei măsuri chiar și intervenții parlamentare.

[8] Pentru unele amănunte, vezi capitolul *Diferendul Nottara-Davila* din volumul *Amintirile din teatru ale lui Const. I. Nottara*, publicate și adnotate de Tatiana Nottara și Ioan Massoff, Editura „Adevărul" S.A., f.a., București, p. 102—147.

Scanned with OKEN Scanner

Motivul real al supărării lui Const. I. Nottara se pare a fi fost distribuirea lui în *Căldarea* într-un rol mic, conform principiului lui Davila de a constitui ansambluri cît mai perfecte.

În asemenea atmosferă, Davila duce prima sa stagiune, 1905—1906, cu *Căldarea* de Plaut, după care urmează : *Avarul* de Molière (reluare), *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (premieră), *Instinctul* de Kistemaeckers (premieră). *La 30 de ani* (reluare), *Stingerea* de Beyerlein (premieră), *Doctorul fără voie, O vizită, O scrisoare pierdută, Bolnavul închipuit, Căsătorie silită* (reluări), *Jos automobilul,* localizare de Paul Gusty (premieră), *Vicleniile lui Scapin* (reluare), *Oșteanul lăudăros* de Plaut (premieră), *O noapte furtunoasă, Năpasta, Răzvan și Vidra* (reluări), *Nepoțelul* de Pierre Wolff (premieră), *O căsnicie, Manasse, Despot-Vodă, Lipitorile satelor* și *Hamlet* (reluări).

Piesa de atmosferă militară prusacă *Stingerea* lansează numele Marioarei Voiculescu și al tînărului său coleg Tony Bulandra.

Stagiunea 1906 — 1907 se deschide cu *Despot-Vodă,* iar ca noi piese originale se joacă : *Flori de piatră* de Polizu-Micșunești, *Gemenii* de Theodor Cerchez și *Mama* de I. Miclescu. Din repertoriul străin se reprezintă : *Cărăbușii* de Brieux, *Tinerețe* de Halbe, *Arleziana* de Daudet, *Carmosina* de Musset, *Miquette* de R. Flers și Caillavet, *Două lumi* de Hauptmann.

La 13 martie[8b] izbucnește un scandal cu importante consecințe. Societatea „Obolul“ organizase pentru această seară o reprezentație în scop de binefacere la Teatrul Național, cu concursul unei excelente trupe de diletanți recrutați din buna societate bucureșteană. Spectacolul se compunea din *Pe malul gîrlei* de Ascanio și trei comedii franțuzești, ce urmau a se juca în franțuzește. Cu un an înainte, cînd altă societate tot de binefacere voise să joace tot în franțuzește comedia *Madame Flirt,* „Asociația generală a studenților universitari“ protestase, cerînd

8 b Pentru amănunte în legătură cu acest eveniment a se vedea lucrarea N. Iorga, *O luptă literară,* vol. I, ediție de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, studiu introductiv, note și comentarii de Valeriu Râpeanu, Editura Minerva, București, 1979, p. 305—338.

Scanned with OKEN Scanner

să se joace în limba țării, iar cum doleanța nu-i fusese satisfăcută, făcuse o manifestație ostilă fără urmări prea grave, dar nelipsită de huiduieli și spargerea geamurilor de la cupeurile ce veneau la teatru. În asemenea condițiuni anunțarea spectacolului societății „Obolul" putea fi interpretată ca o sfidare, deși alături de cele trei comedii franțuzești ansamblul diletanților juca și una în românește.

La ora 6 d.a., înainte de reprezentație, tînărul profesor Iorga relevă într-o conferință ținută într-o sală din str. Cîmpineanu „faptul că clasele societății românești nu dau dovezi de solidaritate, probă reprezentația franceză de la Teatrul Național". Tînărul profesor, care știa că gîndul organizatorilor nu era o provocare voită a sentimentelor pe care această protipendadă le ignora prea mult pentru a le disprețui, ci obișnuita înstrăinare snobă, nu voia să obțină decît „o demonstrație cu cîntece naționale" în fața teatrului. Înflăcărați și de verbul oratorului, dar mai ales surescitați de atmosferă, studenții ies de la întrunire hotărîți să împiedice reprezentația și se duc la teatru vroind să pătrundă înăuntru. Alexandru Davila cere studenților să se retragă, invitație care e primită cu huiduieli și reproșuri pentru plecarea lui Nottara și Liciu. Cum cîțiva studenți vor să-l dea la o parte, Davila ridică bastonul și lovește, ceea ce declanșează furia manifestanților.

Trăsurile ce vin la teatru sînt oprite, cei ce vor să se opună sînt apostrofați și, cum scandalul crește, intervine poliția și o companie de jandarmi la care se unesc curînd jandarmii călări, roșiorii și vînătorii. Pietre scoase din caldarîm zboară în rîndurile trupei, paturi de armă izbesc coaste tinere și răniți cad de amîndouă părțile. Scandalul se prelungește trei zile, dar cauza fu cîștigată de studenți, nici o societate românească nemaiîndrăznind a da alte reprezentații în limbă străină.

Din Cîmpina singurătății sale, Hasdeu trimite profesorilor A. C. Cuza, N. Iorga și celorlalți, telegrama următoare :

„Iubiți colegi, fapta studenților a fost un frumos și adevărat avînt francez. Francezii ar fi făcut întocmai. Felicit, însă, nu pe studenți, cari și-au îndeplinit o sa-

Scanned with OKEN Scanner

cră datorie, dar felicit pe floarea profesorimei curat românească din care fac și nu voi înceta de a face parte".

Numeroși literați și intelectuali trimit adeziunile lor, iar în același timp se face o manifestație de simpatie la legațiunea franceză pentru a sublinia că protestul de la Teatrul Național era adresat numai celor cari în mod voit ignorau sentimentele românești.

În aprilie Nottara reintră la teatru jucînd *Hamlet* — de asemenea reintră și Petre Liciu —, dar, fricțiunile între el și direcție continuînd, își dă iar demisia, înaintînd în același timp un memoriu ministerului. În decembrie pleacă însoțit de Liciu și Petre Sturdza și joacă la Liric, unde sînt aclamați de public, iar după spectacol conduși în urale pînă acasă. În aceste manifestațiuni intra fără îndoială o bună parte de entuziasm pentru arta celor trei actori, dar mai ales intra ceva din ranchiuna contra lui Davila. Nottara, deși spusese că pleacă deoarece nu i se dă să joace Richard al III-lea, acum, cînd avea teatru și el însuși e director, în loc să creeze roluri noi, recurge tot la *Curierul de Lyon*, iar Petre Liciu la *Banii*, ca să sfîrșească prin a anunța *Hoții de codru și hoții de oraș*. Lumea își răci repede entuziasmul nesusținut de eforturile celor trei „oropsiți ai Teatrului Național", iar prof. Mihail Dragomirescu prin *Epoca*[9] îi invită la o re-

[9] Iată ce constată Mihail Dragomirescu :

„Cu părere de rău — cu mare părere de rău o spun — că toate așteptările mele au fost înșelate ; și n-ar fi fost nimic, dacă ar fi fost numai ale mele, — dar și ale publicului, a cărui inimă n-a prea fost încălzită de reprezentațiile de la Liric [...]

Să crează acești scumpi artiști că nu din rea voință pentru dînșii scriu aceste rînduri, ci însuflețit de cea mai curată dragoste pentru talentul lor. Pentru mine proba s-a făcut. Scăparea acestor talente nu e alta. Înapoi la Teatrul Național ! Înapoi la Canossa ! Lăsați propriei lor inițiative, ei se demonetizează, decad, se pierd. Locul lor e în templul nostru cel mai înalt al artei. Lese și amorul propriu la o parte și revină la matcă ! Sunt sigur, că oricum ar reveni, după ce ar reveni, se vor felicita pentru toată viața de acest pas. Căci ei vor găsi atunci ceea ce nu au acum : vor găsi adevărata liniște senină a sufletului, condițiunea de căpetenie a creațiunei sănătoase și depline ; și se vor simți măriți tocmai în ceea ce astăzi cred că au fost micșorați." (*Epoca*, an XIII, nr. 13, 27 ianuarie 1907, p. 1—2.).

Scanned with OKEN Scanner

întoarcere, de vreme ce singuri la Liric n-au putut realiza nimic nou și la înălțimea talentului lor.

Reluîndu-se *Vlaicu-Vodă* și Nottara, creatorul lui, nemaifiind în teatru, este distribuit Aristide Demetriade, care înscrie una din cele mai mari biruințe ale carierei sale, știind să îmbine armonic manierismul jocului și debitul său liric, cu urzeala rolului.

Stagiunea 1907 — 1908 se deschide, conform dorinței lui Davila de a se stabili acest obicei, cu o piesă originală (*Răzvan și Vidra*). Din literatura dramatică autohtonă se reprezintă pentru întîia dată : *Crimă și virtute* de G. Bengescu-Dabija, *Știri senzaționale* de I. Bacalbașa și *Sanda* de Alexandru Florescu, care repurtează un destul de important succes. Onestă și didactică, *Sanda* va trece multă vreme drept una din lucrările tari, pentru ciocnirea dintre o mamă prea ușuratică și fiica crescută în austera atmosferă a călugărițelor catolice și pentru oarecari trăsături de satirizare a mediului monden. La succes o largă contribuție aduc interpreții : Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza, Nottara, Soreanu [10] și Tony Bulandra.

Din repertoriul străin se reprezintă : *Scherlock Holmes* de Bonn, *Dragoste cu toane* de Goethe, *Jozeta* de Gavault, *Enigma* de Paul Hervieux, *Prilejul* de Roche, *Surioara* de Tristan Bernard, *Raffles* de Presberg, *Hoțul* și *Vijelia* de H. Bernstein.

Davila are iarăși un an prost. Angajînd o trupă franceză de operă și pierzînd ce brumă de capitol avusese, n-are cu ce plăti cheltuielile, iar personalul de gagiști, coriști și muzicanți fac o penibilă manifestație în fața teatrului, fiind nevoie de intervenția poliției pentru a-i potoli.

Deși guvernul se schimbase și în locul conservatorilor veniseră liberalii, Davila rămăsese în postul său, fiind susținut de principii moștenitori, cari spuneau că Davila este un om inteligent, energic, autor dramatic de valoare și că faptul de a fi fost numit de un alt guvern

[10] Unul din cei mai de seamă actori realiști ai timpului, remarcat de Ermete Novelli și apreciat în mod deosebit de Alexandru Davila, Nicolae Soreanu (1873—1950) a interpretat roluri variate, între care memorabile sînt Inspectorul Prell din *Institutorii* de Otto Ernst și Harpagon din *Avarul* de Molière.

Scanned with OKEN Scanner

nu are importanță de vreme ce „politica la teatru n-are ce căuta". Peste puțină vreme, deputatul independent N. Iorga, pare-se fără o înțelegere cu ministrul instrucțiunii, Haret, face o interpelare, acuzînd pe Davila de „neregulată întrebuințare a fondului teatrului, distribuire la actorii favoriți a unor sume de bani — dați de Crăciun —, nedarea socotelilor asupra serbărilor organizate în arenele de la Parcul Carol" etc. Deputatul de Iași, Gh. Mârzescu, se asociază la interpelare și o bună majoritate aprobă atacul, al cărui final este înlocuirea lui Davila cu profesorul Pompiliu Eliade, înlocuire care păstrează un caracter birocratic prin refuzul ministerului de a aproba noul buget întocmit de Davila, care în urma excedentelor urcase lefurile actorilor, adică celora cari împreună cu el contribuiseră la bunul mers material al instituției, de fusese nevoie să cumpere teatrul casă de bani. [...]

[Reprodus din vol. *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, Tiparul Vremea S.A., București, 1928—1938, p. 93—94.]

CONST. I. NOTTARA

[UN DESTOINIC OM DE TEATRU][11]

Ca să-ți arăți destoinicia într-o artă trebuie să ai de la naștere unele însușiri excepționale, care să ajute la înfiriparea acelei arte ; numai cu chipul ăsta activitatea poate avea continuitate în culminarea desăvîrșirei aspirațiilor la care tinde artistul ; cel ce se improvizează făuritor al artelor numai pentru că prilejul s-a ivit, chiar dacă este luminat de o mare inteligență și cultură întru toate, nu poată să atingă ținuta dorită, dacă nu posedă în sufletul său imboldul misterios al cultului pentru artă. Talentul, el dă avîntul și perseverența în întocmirea ei,

[11] În ciuda divergențelor cu Alexandru Davila din timpul directoratului acestuia, Nottara adoptă în articolul de față (de fapt, discurs rostit la înmormîntarea lui Davila) un punct de vedere obiectiv, subliniind contribuția sa la dezvoltarea teatrului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

pentru ca înfiriparea să dobîndească, zi de zi, progres și perfecțiune. De aceea, Alexandru Davila a fost un destoinic om de teatru, pentru că a avut în sînge teatrul, pentru că în mintea lui se sădise, încă din cea dintîi tinerețe, patima pentru teatru : l-a prins în mrejele lui de la cea dintîi piesă ce a citit, de la cea dintîi ridicătură de cortină, cînd i-a fost dat să asiste la o reprezentație teatrală. Și atît de mare i-a fost cultul pentru această artă, încît nu a putut fi înfrînt cu nimic imboldul misterios al sufletului său, nici intrarea lui în diplomație, nici slujbele ce le-a ocupat în dregătoria statului, nici contactul cu persoanele cele mai distinse din societatea boierească din care se trăgea : mintea lui plăsmuia numai piese de teatru, scene și decoruri, costume și accesorii. Și fiindcă patima de artă și, îndeosebi, patima de teatru covîrșește sufletul tînărului cu mai multă putere decît cel mai cumplit vițiu și caută prin toate chipurile să și-o manifesteze fie ca actor, fie ca autor dramatic. Davila n-a scăpat prilejul să se arate subt aste două ipostaze. De cîte ori, pe vremuri, se înjghebau la Teatrul Național reprezentații de binefaceri, Davila făcea totdeauna parte din distribuția pieselor ce se jucau, alături de doamnele și domnii din societatea înaltă, cari se preschimbau pentru astă ocazie în niște actrițe și actori foarte distinși, printre cari Davila ținea recordul succesului în rolul ce-l interpreta sau în piesa ce compunea, dacă reprezentația avea loc în vreunul din saloanele boierești.

Și, tot făcînd teatru de societate și scriind piese mărunte pentru reprezentațiile de binefacere, s-a trezit deodată în mintea lui, unde mocnea talentul său cel mare de autor dramatic, și a dat la iveală pe *Vlaicu-Vodă*, o piesă în versuri, un cap de operă a literaturii dramatice românești. Astă dramă națională, cu mare tîlc istoric pentru timpul modern, a avut mare izbîndă pe scena Teatrului Național și, ori de cîte ori s-a reluat și se va relua în viitor, o să aibă tot același vrednic succes, pentru că această dramă națională va dăinui cît vor fi pe pămîntul țării noastre graiul și scrisul românesc. Apoi a publicat prin diferite reviste literare un act din piesa *Sutașul Troian* care ar fi obținut, desigur, o izbîndă covîrșitoare dacă Davila ar fi avut liniștea trebuincioasă ca s-o termine, dar, împovărat cum era de

Scanned with OKEN Scanner

grijile teatrului său particular, a fost nevoit să tărăgănească întocmirea piesei.

Davila a scris şi multe poezii, printre care *Balada strămoşilor* şi care obţine mare succes de cîte ori este recitată. Apoi cele două volume : *Torsul zilelor* [12], imprimate de curînd şi care conţin bucăţi pline de învăţăminte privitoare la gramatica românească şi la teoria teatrală. Astă activitate literară l-a aşezat pe Davila printre scriitorii de frunte. Din teatru însă el îşi făcuse o a doua viaţă, nu era repetiţie sau reprezentaţie mai de seamă fără să nu-l vezi pe Davila în loja direcţiei, sau printre culise, sau prin cabinele actorilor discutînd cu ei şi dîndu-şi părerea asupra interpretării sau a situaţiilor din piesă. Astfel că n-a întîrziat să-şi propovăduiască directoratul el singur, zicînd mereu lui Grigore Cantacuzino, care de şaptesprezece ani era în capul teatrului : „Cînd nu vei mai vrea să fii d-ta director, coane Grigri, peste douăzeci de ani, o să fiu eu, acum nu am încă ifosul, că sînt prea tînăr, dar atunci o să-l am". Şi s-a îndeplinit propovăduirea lui, pentru că a fost directorul Teatrului Naţional şi încă în două rînduri. A adus tot felul de îmbunătăţiri instituţiei, dar cea mai de seamă a fost aceea că s-au întregit lefurile actorilor : de unde pînă la el, vara, actorii primeau jumătate din leafă, el a făcut ca pe tot anul să se primească leafa întreagă. Aceasta a fost o mare înfăptuire şi numai omul cu dor în suflet pentru teatru şi cu dragoste pentru actori, cunoscător desăvîrşit de nevoile lor, a preschimbat dintr-o dată starea precară care dăinuia de zeci de ani, deschizînd cu chipul ăsta artei orizonturi largi şi dînd actorului pe de-a-ntregul siguranţa existenţei sale. De aceea actorii Teatrului Naţional vor păstra lui Davila o mare recunoştinţă, pentru astă înfăptuire şi pentru atîtea inovaţii aduse teatrului. Apoi, de îndată ce n-a mai fost director, patima ce-i mistuia sufletul l-a îmboldit spre impresia particulară ; o pleiadă de actori tineri au plecat odată cu el din teatru şi l-au urmat la Lyric, unde a înjghebat reprezentaţii din cele mai alese, jucînd chiar dînsul pe scenă şi obţinînd cu toţii cele mai desăvîrşite succese ; apoi şi-a mutat activitatea la Teatrul Modern, dînd prilejul tuturor actorilor de subt

[12] Titlul exact este *Din torsul zilelor.*

Scanned with OKEN Scanner

direcția lui să se manifesteze ca artiști de seamă și de mare viitor : ca dovadă, teatrul își continuă cu succes activitatea moștenită de la Davila. Și poate că multe realizări teatrale ar fi fost menite să meargă tot mai departe pe calea izbînzii, dacă nu l-ar fi pironit pe Davila pentru vecie într-un jeț o suferință cumplită, care în cele din urmă l-a și răpus.

Activitatea și energia lui Davila [sînt] o pilduire pentru artiștii cari fac teatru pe socoteala lor și pentru companiile ce se formează.

Fără inițiativa lui Davila poate că impresa particulară ar fi rămas multă vreme fără succes. Numai Davila, prin impulsul lui pilduitor, a dat curaj și energie companiilor de teatru ce s-au alcătuit în urmă și cari azi realizează cele mai frumoase izbînzi de artă și de bani.

Davila se duce acum la odihna de veci însoțit de recunoștința actorilor români cari au tras de la dînsul cele mai mari foloase de artă. Și oricît de meșter este timpul care șterge totul pe pămînt, nu va putea să șteargă amintirea din mintea actorilor de acum și a celor ce vor veni că a fost Davila mare îndrumător în arta teatrală și mare făuritor de energii.

[*Rampa*, an XIV, nr. 3 528, 24 octombrie 1929, p. 3 ; reprodus din vol. *Amintiri*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Mihai Vasiliu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 111—115.]

GEORGE MIHAIL-ZAMFIRESCU

FORME ÎN LUT

[...] 9. Poezia dramatică și teatrul românesc sunt în doliu. Mîna albă de soră a închis, pentru somn fără vise, pleoapele pe cari Alexandru Davila le tremura ; în ultima vreme, tot mai rar — aripi frînte.

Moartea, pentru el : evadare, îndelung așteptată, din fotoliul în care-l îngropase, cadavru viu, gestul criminal de acum aproape două decenii.

Scanned with OKEN Scanner

Davila a vrut să moară.
Cortina căzuse, de mult, pe final...
Tragedia a continuat, inutil, între culise.

Dacă în fiecare moarte e un sîmbure de dramă, ce perspectivă de epopee umană ne oferă omul care nu poate să moară, căruia i se închid toate drumurile în memorie și în viață, ca să-i rămînă numai conștiința — vierme ce a ros în inimă și sub frunte, flămînd...

Boier cu strămoși profilați în violet voievodal pe fundalul cu lumini și umbre ale trecutului românesc, Alexandru Davila s-a născut în anul 1862, fiu al generalului medic Carol Davila și al Anei, născută Racoviță-Golescu, coborîtoare directă prin tată din Vodă Mihail Racoviță, fost domn în țările românești.

Istoricul de mîine va parcurge, pe sub arcade de cuib boieresc, o copilărie de vis sub ochiul domnesc și blajin al mamei

Care, mai presus de toate
Datina străbună proslăvind-o,
Ne-ai sădit în suflete credința
Intru reînvierea neamului. [13]

și o adolescență cu orizonturi deschise promițător spre un viitor ce nu a surîs și nu-i va surîde oricui. Nu au lipsit, în ceasuri de seară, migala pe hrisovul străbunilor, nici zbaterea mică de aripă a sufletului în cumințenia patriarhală a amurgurilor românești [...]

Prieten al cîtorva politicieni de marcă de pe vremuri, Alexandru Davila caută la început un drum în diplomație. A fost, scurt timp, atașat la Ministerul de Externe, în București. Apoi la Roma și Bruxelles. Părăsește diplomația pentru ziaristică și i se oferă, nepotului de voievod, un post de inspector de poliție, iar în urmă — ca o avansare — de administrator al arondismentului Măcin...

În iarna anului 1901—1902 i se joacă *Vlaicu-Vodă*, cu succes, la Teatrul Național din București. Notez data exactă : 12 februarie 1902, începutulul gloriei și al nenorocirilor lui Alexandru Davila.

[13] Dedicația autorului la ediția întîi (1902) a dramei *Vlaicu-Vodă*.

Scanned with OKEN Scanner

Mai scrie, în tonuri minore de joc regesc : *Domniţa din vis* şi *Povestea neamului*.

Mi se pare că a ştiut să dea cezarilor ce era al lor...

Numit director general al primei noastre scene oficiale (1905), Alexandru Davila experimentează principii de directivă şi realizare artistică pe care le va valorifica, din anul 1908, în compania sa teatrală, alcătuită din cele mai proeminente elemente actoriceşti de atunci (şi de acum, într-o largă măsură). Este epoca în care geniul său atît de organizator se manifestă surprinzător. Peste trei ani, Alexandru Davila e rechemat la direcţia Teatrului Naţional. O campanie susţinută prin mijloace informative anemice îi contestase paternitatea lui *Vlaicu-Vodă*. Corolar admirabil : o mînă înarmată a pîndit, în umbră...

Despre morţi numai binele !

Formulă pravoslavnică, mînă care şterge şi inimă ce uită. N-o admite biograful pe care nu-l va chema nimeni, mîine, să răscolească harnic printre hîrţoage, cu picioruşe de şobolan al mormintelor sufleteşti, şi ne este perfect indiferentă nouă, cari vrem să precizăm — între o operă dramatică ce nu mai are nevoie de laude şi o epocă cu început de perspectivă în timp -- o figură de înaltă semnificaţie umană, un subiect dramatic cu profunzimi bogate în esential *.

Oscar Wilde al vremii lui, Alexandru Davila n-a presimţit finalul. A ştiut să surîdă dispreţuitor, a dispreţuit şi uneori, poate, a lovit. Cînd se vor cristaliza, în vreme, împrejurări ce sunt acum amintiri recente, figura omului (care era considerat autocrat al teatrului românesc şi fante al saloanelor, atribute scump răscumpărate apoi cu un stoicism absolut) se va contura precis. Neadevărurile şi calomniile se vor şterge, iar din adevăr vom alege învăţămintele. Alexandru Davila ar fi putut să ne

* O conferinţă în acest sens, despre Alexandru Davila, am ţinut în anul 1929 la Teatrul Naţional din Cernăuţi, unde eram director de scenă. Am montat atunci un spectacol festiv cu *Vlaicu-Vodă*, în decorurile lui George Löwendhal. Am vrut ca acest spectacol să fie, în adevăr, un omagiu adus memoriei lui Alexandru Davila, în primul rînd prin prestigiu artistic, iar un cronicar a scris (în *Glasul Bucovinei*) că „*Vlaicu-Vodă* a fost o reprezentaţie care cinsteşte deopotrivă odihna binecuvîntată a celui mort ca şi munca celor vii".

Scanned with OKEN Scanner

spună, din fotoliul lui directorial, că e greu să împaci rîma cu vulturul în zbor cu rotogoale de liniște și majestate.

Dacă uneori i-a bănuit puiului de coțofană aripi de vultur, niciodată — conștient — n-a prins aripi de vultur pe trupul lipicios al rîmei.

Aci ar fi început crima...

În așa-zisele defecte ale directorului Alexandru Davila noi întrevedeam mari calități. A dominat, ca un meșter conștient de forța și menirea lui.

A fost stăpîn, dar și camarad. A dărîmat, ca să poată clădi și a clădit. Avem o operă literară Davila, dar și o școală artistică Davila — primele adieri de aer proaspăt dinspre Apus.

Omagiul pentru directorul Alexandru Davila va veni tîrziu.

Așa cum a venit tîrziu premiul național pentru poetul Davila. Cum a venit, dureros de tîrziu, pentru omul Davila, mîna care i-a închis pentru somn fără vise pleoapele : două amfore ale durerii de dincolo de plîns și de înțelegere omenească.

[Apărut în vol. *Mărturii în contemporaneitate*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1938, p. 57—61 ; reprodus din vol. *Mărturii în contemporaneitate*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii, bibliografie de Valeriu Râpeanu, Editura Minerva, București, 1974, p. 40—43.]

I

NICOLAE BARBU

DIRECTORATUL ALEXANDRU DAVILA

Directoratul lui Alexandru Davila, mai ales, a adus o îndoită popularitate teatrului, atît prin calitatea imprimată spectacolelor, dar și prin nemulțumirile pe care le-a creat și al căror ecou nu a rămas limitat la lumea culiselor. Pe lîngă energia, cultura literară, inteligența artistică și perseverența noului director, care a acționat în toate planurile : repertoriu, dotare tehnică, scenografie, punerea

Scanned with OKEN Scanner

în scenă, oferind spectacole de înaltă ținută, care i-au adus și considerația adversarilor, aceasta a manifestat și o anume lipsă de tact. Astfel, a intrat în conflict cu unii din cei mai de seamă actori : cu Const. I. Nottara, în primul rînd, care s-a simțit ofensat în dubla sa calitate, ca director de scenă și ca prim artist al teatrului, cu Petre Liciu, apoi și cu Petre Sturdza și soția sa Alice Sturdza, cu V. Toneanu, cu Șt. Sihleanu, principalul membru în Comitetul teatral. Principiile sale erau sănătoase, tinzînd să promoveze calitatea și ținuta reprezentațiilor, dorind să facă din teatru o adevărată și elevată școală intelectuală și morală. Înnoirile sale în materie de regie tindeau la o expresie cît mai fidelă și mai profundă a conținutului, a cadrului epocii și mediului social, a psihologiilor. A realizat totdeauna montări bogate, a combătut atît retorismul găunos, cît și șarja care deformează sensurile. Reluîndu-se, de exemplu, sub directoratul său, *O scrisoare pierdută,* piesa a fost studiată de la capăt, ca un text nou, regia fiind încredințată lui Paul Gusty, cu intenția expresă ca acesta să înlăture denaturările intervenite pe parcurs, în dauna „stilului caragialean", atît de pitoresc și totuși atît de virulent, trasat definitiv și precis prin duritatea stilizată a replicilor, ca o incrustație operată cu diamantul. Tentația de a trata personajele în caricatură, alterîndu-le identitatea socială, deci și valoarea lor reprezentativă, poate transforma un spectacol, chiar fără a se intenționa aceasta, într-o superficială farsă. *Alexandru Davila a contribuit, astfel, la fixarea și la continuitatea stilului caragialean în teatrul românesc.* Introducînd matineele pentru tineret cu piese clasice (a început cu *Aulularia* de Plaut și *Avarul* de Molière), înțelegea să contribuie efectiv la formarea unui public avizat, spectacolele urmînd a fi ilustrări ale cursurilor de literatură predate „în școlile secundare și la universitate, pentru ca *Teatrul Național să fie o ramură a învățămîntului public.** Că teatrul trebuie să fie o școală — aceasta era și credința începătorilor scenei naționale. Davila nu se îndepărta, deci, de acest crez, dar îl interpreta la nivelul progreselor școlii și culturii românești. Exigența sa a folosit mult teatrului din

* *Apud* Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică,* Editura Minerva, București, 1972, vol. IV, p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

epocă, însă de la un anume moment ea s-a confundat cu ambiția, cu atitudinea sa mîndră, iar intransigența a devenit autoritarism.

Cel puțin așa susțineau adversarii, iar autorul dramei *Vlaicu-Vodă* nu a știut să-i convingă de contrariul. Deși nu se poate spune că Davila ar fi neglijat producția dramatică autohtonă, totuși, faptul că în repertoriul curent piesele străine preponderau numericește a făcut să se minimalizeze meritele reale și îmbunătățirile aduse de ambițiosul director. În teatru și în afara lui, în presă și chiar în parlament, se discuta cu aprindere situația Teatrului Național. N. Iorga s-a simțit dator să amintească, într-o ședință a Camerei, că teatrul a fost întemeiat ca o arenă de luptă menită să contribuie la educarea publicului prin marea literatură clasică universală, ca și prin piesele care reflectă stadiul și perspectivele societății românești.

Un număr important de scriitori dintre cei mai cunoscuți (printre ei : Mihail Sadoveanu — ceea ce pare, astăzi, neverosimil, — dar și Șt. O. Iosif, D. Anghel, Radu Rosetti, D. Nanu, Al. Stamatiad, I. C. Bacalbașa, Constanța Hodoș, A. de Herz, Gh. Ranetti ș.a.) semnează un memoriu către ministru, cerînd o intervenție energică din partea acestuia pentru ca teatrul să reintre într-un făgaș normal, „folositor pentru țară". Ca șef al departamentului de resort, însă, Spiru Haret, deși împărtășea principalele critici aduse, a ezitat, totuși, să ia dintr-o dată măsuri radicale, așteptînd probabil explicațiile și, eventual, schimbarea de atitudine a directorului. A urmat discuția amintită de la Cameră, după care, chiar a doua zi, Davila, în locul unei atitudini mai maleabile, răspundea cu îndrăzneală învinuirilor, prin interviul acordat unui ziar conservator-democrat. Faptul i-a iritat și mai mult pe adversari. Spiru Haret nu a mai putut amîna decizia de înlăturare a dramaturgului de la direcție (12 martie 1908).

[Reprodus din vol. *Momente din istoria teatrului românesc*, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, București, 1977, p. 140—142.]

Scanned with OKEN Scanner

II. COMPANIA DAVILA

GEORGE PANU

UN NOU ŞI BUN TEATRU ÎN PERSPECTIVĂ

Artiştii Teatrului Naţional au oferit mai alaltăieri un banchet d-lui Davila, care părăseşte direcţia Teatrului, lucru foarte delicat şi merituos.

La sfîrşitul banchetului mai multe toasturi se înţelege că s-au ridicat în onoarea d-lui Davila şi ca amintire plăcută. Unul singur pe mine m-a izbit în mod cu totul favorabil. D-l Davila în toastul său de mulţumire declară că în curînd va avea scena d-sale cu o trupă în consecvenţă.

Iată o noutate bună, care mă bucură în gradul cel mai înalt. De cînd eu în această revistă plîng lipsa unui al doilea teatru ! Toată mişcarea dramatică îngrămădită la Teatrul Naţional !

Cînd d-nii Nottara, pe urmă Liciu, pe urmă Sturdza, au părăsit Teatrul Naţional din cauza diferendelor ce avusese cu directorul, pe mine m-a bucurat acest fapt dintr-un punct de vedere. Îmi închipuiam că aceşti excelenţi artişti vor putea să înjghebe o trupă bună şi să găsească o scenă stabilă. Din nenorocire, speranţa mea nu s-a realizat, probabil mai cu seamă din lipsa de mijloace. D-l Nottara a dat reprezentaţii izolate pe ici, pe colea ; d-l Liciu rătăceşte în ţară cu o trupă de ocazie, iar d-l Sturdza fusese angajat la teatrul de la Craiova. Din cînd în cînd aceşti doi din urmă îşi fac cîte o apariţie scurtă la Bucureşti, joacă cîte o piesă sau două la Teatrul liric, angajat cu seara, şi pe urmă dispar în profundimile provinciei, unde, cu tot succesul pe care îl cîştigă, viaţa lor de artist nu e mai puţin obscură.

Scanned with OKEN Scanner

A venit și rîndul d-lui Davila. D-l Davila, din cauza diferendului său de astă dată cu ministrul de instrucție, este la rîndul său nevoit să părăsească direcția Teatrului Național și, ager și activ cum este, ne făgăduiește că nu se lasă a fi suprimat pur și simplu, ci are să găsească o scenă unde are să fie acasă la d-sa. Este tot ce are mai bine de făcut. Calitățile de director de teatru ale d-lui Davila ar fi păcat să cadă în părăsire. Dealtfel d-l Davila e din toate punctele de vedere mai bine pregătit ca să găsească o trupă și o sală.

Reputația sa îi deschide ușor toate ușile. Și dacă lucrul se realizează, și sperez că are să se realizeze, atunci mărturisesc că nu voi avea nici cea mai mică părere de rău, nici cea mai mică mustrare de cuget, că am contribuit și eu fără voia mea la plecarea d-lui Davila de la Teatrul Național; din contră, voi fi chiar mîndru. Iar dacă afacerile îi vor merge bine d-lui Davila, așa cum doresc din suflet, eu cred că simpaticul fost director peste trei-patru ani ne va mulțumi cu efuzie nouă, cestora care am fost amestecați într-o polemică care s-a sfîrșit cu retragerea d-lui Davila de la Teatrul Național.

*

Am spus-o într-un articol [14] care a avut darul ca să enerveze pînă la orbire pe d-l Davila [15], că singurul defect al d-lui Davila însemnat era că confunda Teatrul Național cu celelalte teatre de întreprindere privată. Tot cu acea ocazie îi am spus d-lui Davila că ar fi un excelent director de teatru într-o țară străină.

Mi se pare că aceasta era un compliment, de care cineva nu putea să se supere.

I-am mai spus că alta e menirea Teatrului Național și alta e menirea unui teatru cu caracter particular. Dacă fostul director va continua ideea dominantă care o aplica

[14] G. Panu, *Apropo de Teatrul Național*, în *Săptămîna*, an VIII, nr. 8, 6 februarie 1908, p. 90—92.

[15] *Un răspuns al d-lui Davila, director al Teatrului Național*, în *Săptămîna*, an VII, nr. 11, 16 februarie 1908, p. 107—112; *O scrisoare a d-lui Davila*, în *Săptămîna*, an VIII, nr. 12, 20 februarie 1908, p. 115—119.

în Teatrul Național la noul său teatru, nu voi avea deloc nimic a-i reproșa. Întreprindere cu caracter privat, ea nu va atîrna decît numai de public și va fi treaba d-sale ca să știe a da o direcție exclusivă a gustului publicului. Dacă pe lîngă aceasta va mai putea să facă din cînd în cînd și operă de artă dramatică, aceasta va fi cu atît mai bine. Nimeni nu-i va pretinde ca să joace piese românești numaidecît, căci la această pretenție absurdă d-l Davila, director al unui teatru particular, ar putea să ne răspundă : „Cu ce drept îmi pretinzi acest lucru ?“ O emulație se va stabili între Teatrul Național și teatrul d-lui Davila.

Dacă teatrul d-lui Davila va reuși complet, acest lucru îi va face onoare, de această reușită nu va putea să sufere Teatrul Național. Slavă Domnului, este destul public pentru a umplea sălile a două teatruri ! Teatrul d-lui Davila — magazinul din colț — va sili pe directorul Teatrului Național să fie vecinic în activitate și în energie. Chestia pieselor naționale se va lămuri în mod clar. Ministerul de instrucție, care e gata să facă orice sacrificiu pentru teatrul nostru, nu-l va lăsa să fie părăsit de public. Nu va mai fi acea aglomerație de artiști la Teatrul Național, din care cea mai mare parte sunt pensionari. Se va face o alegere pentru amîndouă scenele, pentru satisfacerea publicului.

Iar d-l Davila, instalat definitiv în teatrul său particular, va putea pe riscul și pericolul său să experimenteze ideile sale în materie de teatru și să contribuie astfel la mersul teatrului înainte.

*

Totul se va petrece de minune. Repertoriul românesc nu va mai suferi de accesele capricioase sau de ideea fixă a d-lui Davila.

Repertoriul străin va continua a avea un partizan călduros. D-l Davila va putea să se mărginească, ca repertoriu românesc, la piesele lui Hasdeu și Alecsandri, plus ale sale proprii, iar Caragiale va continua a fi cel mai ilustru dramaturg român, fiindcă în *Noaptea furtunoasă* descrie scene de mahala, iar în *Scrisoarea pierdută*, șurubăriile și pehlivăniile ce se fac la alegeri.

Scanned with OKEN Scanner

Salut din toată inima ideea d-lui Davila și doresc ca ea să se realizeze cît mai curînd.

[Reprodus din *Săptămîna*, an VIII, nr. 17, 8 martie 1908, p. 167—169.]

I. L. CARAGIALE

UN NOU TEATRU

Un nou teatru românesc se deschide la toamnă în București sub direcția d-lui Alexandru Davila... Era și vreme — fiindcă teatrul statului, așa cum a fost de pe vremuri organizat, putea fi orice, numai teatru serios, nu. De ce? Nouă, care ne cunoaștem lumea și statul, nu ne va fi tocmai greu de răspuns. Să vedem.

Într-un moment, cîțiva boieri — unii, agiamii, picați proaspeți de la Paris; alții răscopți pripit sub fierbințeala zonei orientale — au crezut că a iubi culisele și cabinele cabotinelor însemnează a pricepe arta teatrală. Și ce le-a trăsnit prin cap? Să organizeze teatrul românesc așa ca să-și facă din el, ca din multe alte instituțiuni publice, o jucărie. Dar jucăria boierească trebuia ținută cu cheltuială. De unde mijloacele? Era nevoie de un bun Mecenate naiv, care să ajute fără multă socoteală întreținerea inocentei distracțiuni boierești. L-au găsit îndată gata cu punga larg deschisă — îl cunoșteau de mult: Statul.

Pretextul era ușor de născocit: înflorirea artei naționale, progresul literaturii, interesul culturii naționale, *ridendo castigat mores*![16] ș.c.l... *La Comédie française*, ca la frații noștri de pe malurile Senei — nici mai mult, nici mai puțin. Cum am zice, aplă pe românește, să plătească statul mendrele boierilor cu banii prostimii.

Astfel, într-o noapte, la un pahar de șampanie, au așternut cîteva articole de lege — un monument de nepricepere, de zevzecie tinerească și de copilărie senilă; a doua zi, s-a înscris în bugetul statului subvenția; iar a treia zi, boierii au pus mîna pe jucăria dorită. Pînă

[16] Moravurile se îndreaptă prin rîs *(lat.)*.

seara, cu o adunătură de mediocrități și de nulități, care întîmplător s-au aflat la îndemînă în București, au și constituit așa-numita „Societate dramatică națională", înzestrînd-o cu monopolul singurului teatru pe atunci.

Ani după ani, s-au jucat cu această instituție cum se joacă toți copiii și copilăriții cu o jucărie de dar ; iar cînd, rar, un om cu pricepere sigură a lucrului a venit din întîmplare să pună capăt dezordinii și să facă treabă cinstită în acel așezămînt public, întreținut cu atîtea sacrificii din punga statului, au făcut ce-au făcut și l-au silit, prin mijloacele boierești știute, să plece de-acolo și să le dea înapoi jucăria favorită, a cărei creațiune și existență n-aveau alt cuvînt decît mulțumirea dumnealor.

Dacă dumnealor n-ar fi fost așa de ingenioși să născocească protecția și monopolul statului asupra artei dramatice și, neputînd rezista patimii lor de culise, ar fi trebuit cu mijloacele proprii să-și plătească tabieturile, multe moșii ar fi fost înghițite sub treptele scenei naționale !... Să se facă numai socoteală cît au înghițit acele trape fără fund din bugetul statului de aproape patruzeci de ani... Cu mai puțin, puteai clădi încă două mitropolii.

Dar de ce să mai facem acum astfel de socoteli ?... Și-au făcut boierii cheful dumnealor ?... Da !... Ei ? nu e asta destul pentru arta națională, pentru literatura și cultura națională, pentru onoarea statului național ?

S-au perindat la conducerea teatrului, afară de rare excepțiuni mai mult sau mai puțin onorabile, fel de fel de boieri, unii mai nepricepuți și, prin urmare, mai îngîmfați decît alții : vanitoși de titluri ; pasionați bolnavi de atmosfera rîncedă a cabinelor ; sinceri iubitori de artă, lipsiți, din nenorocire, de cel mai elementar instinct artistic ; maniaci obsedați de o închipuită vocațiune ; ba, chiar amatori de încă un mic cîștig material (nu strică !), facil oricînd într-o afacere unde nu-ți vîri vreun alt capital propriu decît obrazul... Fel de fel de motive au îndemnat pe unii și pe alții să dorească a pune mîna pe teatrul național...

Și, la noi, dacă i-a trăsnit unui boier prin cap să pună mîna pe ceva și știe pîndi cu răbdare prilejul, apoi, la sigur, acel ceva n-are să scape de boieri ; e tot ca pe vremuri — cînd îi punea unei fete din mahala gîndul un

Scanned with OKEN Scanner

fecior de boier, apoi, mai de milă, mai de silă, trebuia odată și-odată să cadă fata în ghearele cuconului, că aminteri, dacă nu-și făcea cheful, se prăpădea cilibiul.

În tot timpul cît și-au făcut mendrele atîția boieri cu teatrul național, trebuia să se-ntîmple acestei instituțiuni o nenorocire și mai mare, urmare fatală a sistemei de conducere. Conduși de oameni îngîmfați și nepricepuți la meserie, actorii, actrițele, impiegații mari și mici și-au făcut și dînșii, care cum a putut, mendrele și, firește, ei s-au supărat cei dintîi cînd, din întîmplare, un om cu pricepere a venit să pună ordine în teatru. Intriga, lingușirea, favorurile mai mult sau mai puțin secrete ș.c.l. au dat, azi unora, mîne altora, putere nemărginită asupra mersului afacerii : repertoriu, distribuție de roluri, punere-n scenă — toate potrivit după scopuri, interese și ambiții personale.

Pentru punerea în scenă a unei secături și a unei insanități, s-au cheltuit sume nebunești, iar piese bune s-au montat în bătaie de joc, pe cîrpeală. Pe de altă parte, talente reale au mucezit în umbră pînă la bătrînețe, ținînd coada rochiei sau paltonul unor mediocrități patente, care au degradat încet-încet gustul publicului.

Dar se putea ajunge la alt rezultat cu astfel de organizare ? Închipuie-și oricine. Conduci numai așa, de chef, o instituție care e și o afacere, fără să te atingă cîtuși de puțin izbînda ei, fie morală, fie materială, nici o răspundere și nici o pagubă ; ai la spate statul care te crede pe cuvînt că „publicul din clasele culte se dezinteresează de arta românească, iar publicul cel mare este încă prea incult, ca să se intereseze de ea" ; pe urmă bunul stat, cu cît este mai nepriceput și mai becisnic, cu atît îți sporește mijloacele ca să umpli golul pricinuit de nevrednicia ta ; ai, prin urmare, nu numai voie nemărginită, dar încă și premiu de-ncurajare ca să-ți bați joc de acea instituție... Ei ? cu sistema asta, la ce alt rezultat poți ajunge ?

Afară de asta, nu trebuie să ne tot închipuim că statul este o ficțiune. În orice moment, el este o realitate în carne și oase : sînt domni miniștri, deputați, senatori, demnitari superiori și inferiori, partizani politici mai mult ori mai puțin influenți... și toți sînt oameni ca toți oamenii ; nu le putem pretinde, cînd iau cîrma statului

Scanned with OKEN Scanner

în mîinile dumnealor, să se scuture ca prin farmec de pornirile, patimile, toanele și toate apucăturile cu cari li s-a plămădit ființa de la naștere și care li s-au înăsprit din ce în ce mai tare în lupta politică. Doar pentru satisfacerea acestora au luptat cei mai mulți s-ajungă sus!

Împotriva acelor porniri și apucături, firește, nu ar putea lupta interesul special al bietei instituțiuni considerate ca un accesoriu de lux al statului, iar nu ca o necesitate de educațiune a publicului... Teatrului Național?

Dar ce însemnează asta pe lîngă plăcerea ce trebuie s-o facem unui partizan care ne strînge de gît, un amic care ne iubește, unei rude pe care o iubim?...

Dacă va fi cîtva timp condus și de amicul nostru, ce are să piardă teatrul, care a fost condus de atîta timp de amicii altora?... Și mai la urmă, lucrul ce nu trebuie stricat în țara românească nu e teatrul — e hatîrul.

Sînt, ce e drept, în lumea civilizată, teatre de curte seniorială, dar acelea nu atîrnă nici de ministere, nici de parlamente, nici de fluctuațiile electorale. Sînt adevărate teatre particulare întreținute pentru a da mai ieftin acces publicului mare, cu mijloacele curții serenissime — ca și grădinile splendide cu minunate jocuri de ape, ca și mărețele muzeuri și colecțiuni științifice și artistice, înavuțite veac după veac, cu jertfe însemnate de bani particulari, cu răbdare și cu luminat devotament pentru artă și știință. Acele teatre se țin nu pentru capriciul cîtorva politicaștri, ci pentru păstrarea unei nobile tradițiuni de cultură națională.

Dar un teatru a cărui conducere să atîrne de interpelarea fantazistă a unui deputat, de nazurile sau nevoile politice ale unui ministru, de tirania biurocratică a unui departament administrativ, de toanele unui senator!... un teatru al cărui buget să-l dezbată cîțiva partizani!... un teatru ale cărui repertoriu, distribuție de roluri, punere în scenă să le hotărască fluctuațiile electorale din trei în trei ani!... Așa teatru, firește, trebuie să fie al domnilor care pun mîna pe el din trei în trei ani — nu poate fi și al artei și al publicului. Și publicului bucureștean îi trebuiește astăzi și lui un teatru românesc — și poate că-i trebuiesc chiar mai multe.

Mai dăunăzi, într-o revistă mai mult zaharisită decît dulce, am citit, negru pe alb, că: „Un om bun și blînd,

Scanned with OKEN Scanner

căruia nu-i lipseşte nici energia, ceea ce poate merge cu bunătatea şi blîndeţea fără să se supere, şi care om avea şi are intenţiuni foarte bune, este un om căruia nimica nu-i mai lipseşte ca să dirijeze perfect teatrul naţional".

Am citit aceste magistrale propoziţiuni cu multă plăcere, dar fără mirare; fără mirare, fiindcă, de mult tot citind româneşte (altă limbă nu cunosc), mi s-a tocit aproape de tot facultatea mirării; cu multă plăcere, fiindcă ele mi-au dezlegat vechea grea problemă a competenţei şi a talentului în artă. Şi ce uşor era! Şi nu-mi da pîn cap!

Întrebare. — Ce va să zică un om competent şi talentat în artă?

Răspuns. — Un om bun şi blînd.

Întrebare. — Afară de bunătate şi de blîndeţe, altceva nu-i mai trebuie ca să fie competent şi talentat în artă?

Răspuns. — Îi mai trebuie să fie energic.

Întrebare. — De ce?

Răspuns. — Fiindcă energia poate merge cu bunătatea şi blîndeţea fără să se supere.

Întrebare. — Şi afară de energie care poate merge cu bunătatea şi cu blîndeţea fără să se supere (fiindcă, probabil, are şi ea un caracter bun şi blînd), îi mai trebuie omului nostru ceva ca să fie competent şi talentat în artă?

Răspuns. — Da; îi mai trebuie să fi avut şi să aibă cele mai bune intenţiuni.

Întrebare. — Şi după cele mai bune intenţiuni, nu-i mai lipseşte omului nostru nimica pentru a fi un om competent şi talentat în artă?

Răspuns. — Nimica.

Întrebare. — Pe onoarea dumitale?

Răspuns. — Pe onoarea mea!

Ei! dacă zice omul pe onoarea lui, apoi n-avem ce face, trebuie să-l credem. Şi aşadar, avem o excelentă reţetă...

Luăm: bunătate, blîndeţe, energie, nesupărate între ele, şi cele mai bune intenţiuni, *quantum satis*;[17] le

[17] Atît cît trebuie *(lat.)*.

amestecăm bine și obținem, *lege artis* [18] : competență și talent... Și... uite, așa s-a făcut la noi, de o jumătate de veac, arta cu competență și cu talent, și s-a judecat despre artă tot cu talent și competență — și, zău ! nu prea văd de ce n-ar merge lucrurile tot așa de frumos încă un veac și jumătate.

Amicul nostru d-l Alexandru Davila care ia la toamnă conducerea unui nou teatru românesc, liber de sacra protecție oficială, sîntem deplin convinși că se pune la treabă nu numai „cu bunătate, cu blîndețe, energie și cele mai bune intențiuni“ — ci și cu deplină competență și cu netăgăduit talent. Avem deci încrederea că întreprinderea acestui eminent cunoscător al artei va avea un succes strălucit, nemaipomenit de mult în țara noastră, și astfel va însemna renașterea adevăratului teatru național.

Atît mai bine și pentru artă și pentru public !

[*Noua revistă română*, nr. 12, vol. 6, 28 iunie 1909, p. 179—180 ; reprodus din vol. *Despre teatru*, ediție prefațată și îngrijită de Simion Alterescu, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 295—301.]

LIVIU REBREANU.

STAGIUNEA TRECUTĂ. COMPANIA DRAMATICĂ DAVILA

După doi ani de viață plină de lupte înverșunate, de lovituri senzaționale, de triumfuri gălăgioase și de adevărate succese artistice, compania dramatică Davila, în cursul unui an greu de zbuciumări, de zvîrcoliri și de căderi, s-a stins. Avusese atîta putere de viață, prinsese rădăcini atît de adînci în public, încît i-a trebuit un an întreg ca să dispară.

Agonia companiei Davila începe de la plecarea d-lui Tony Bulandra. Pentru genul de teatru ce trebuia să fie specialitatea trupei — drame și comedii franțuzești de

[18] Legea artei *(lat.)*.

Scanned with OKEN Scanner

salon — singurii artiști indispensabili erau d-na Marioara Voiculescu și d-l Bulandra, căci teatrul d-lui Davila avea chemarea să dea publicului nostru ahtiat după ultimele noutăți franceze, cît mai curînd posibil, toate marile succese pariziene. Iar cum succesele pariziene sînt brodate exclusiv pe variantele temei adulterului, cum sufletul acestor succese este amantul și amanta, d-l Bulandra și d-na Voiculescu erau, și ei, sufletul trupei. Dezertarea și neînlocuirea unuia din acești doi artiști însemnau moartea întregei companii.

Plecarea d-lui Bulandra a fost parcă un semnal de răzvrătiri și de descompunere. Ceilalți artiști, crezîndu-se acuma care de care mai indispensabil, au găsit momentul potrivit să păşească cu fel de fel de pretenții. Pretenții de sporiri de leafă, pretenții de roluri. D-l Davila însă, îndîrjit peste măsură de plecarea d-lui Bulandra, pe care îl regreta cu atît mai mult cu cît d-sa îl lansase, nici n-a mai vrut să stea de vorbă cu rebelii. I-a lăsat să plece. Și au plecat pe rînd d-nele Sturdza și Giurgea, d-nii Manolescu, Bulfinsky, Morțun și alții mai mărunți.

Dar golurile ce rămăseseră pe urma atîtor dezertori trebuiau umplute, D-l Davila deci a căutat să înlocuiască pe cei duși. A pus în evidență, repede și cu succes, pe d-ra Alice Cocea și pe d-l Storin, a făcut o achiziție strălucită angajînd și lansînd pe d-l Radovici [19]. Și atît. Cu d-ra Florica Alexandrescu a dat greș ; încercările de-a înlocui pe d-l Bulandra cu d-nii Economu și Fl. Simionescu au rămas absolut infructuoase ; iar lansarea d-lui Călin, un talent real ce s-ar fi impus, nu i-a reușit din pricina intrigilor de culise cari l-au izgonit din trupă înainte de a-l fi putut prezenta publicului.

Nemaiavînd amorez, d-l Davila a căutat să-și întocmească repertoriul după forțele ce le avea la dispoziție. A început să joace piese fără amorez. *Samson*, *Scandalul*, *Văpaia* sînt lucrări în cari lipsesc amorezii, sau joacă un rol cu totul neînsemnat, dar care sînt tot în genul pieselor ce au făcut succesele mari de trupă. Și într-adevăr,

[19] Constantin Radovici (1877—1916), actor și conducător de formații actoricești, director de scenă și autor dramatic, a jucat la Teatrul Național din Craiova și la cel din București, în companiile Davila și Marioara Voiculescu, la Schauspielhaus din Berlin, precum și în trupele proprii.

piesele acestea au prins. Fiindcă într-însele d-na Voiculescu avea rolul de căpetenie. Iar cînd juca d-na Voiculescu, lumea dădea năvală la teatru.

Dar piesele de felul acestora sînt cam rare în industria dramatică de la Paris. Pe urmă, nici d-na Voiculescu nu poate să joace necontenit. Astfel d-l Davila s-a văzut silit să încerce și alte genuri.

Cu comediile franceze fine a mai mers.

Fetița și *Papa* se pot număra încă printre succesele acestei stagiuni anemice. În curînd însă lumea a băgat de seamă că trupa aceasta nu-și mai îndeplinește chemarea, că piesele străine de menirea ei copleșesc pe cele de specialitatea ei. *Docentul,* cu tot succesul personal al d-lui Radovici, a căzut.

Salvatorul, La bal mascat, Onorabilul, Familia Pont-Biquet au căzut, fiindcă erau de domeniul d-lui Niculescu-Buzău. *Simona* a căzut fiindcă n-a jucat-o d-na Voiculescu. Iar cînd nu juca d-na Voiculescu, puțina lume din sală era desperată, directorul desperat, artiștii disperați, și casierul își smulgea părul. D-l Davila atunci, înțelegînd că publicul cere piese românești, s-a gîndit să dea piese românești. Dar norocul îl părăsise cu desăvîrșire. *Povestea de Crăciun* a d-lui Eftimiu, poetul și autorul dramatic la modă, a căzut cu emfaza cuvenită ; *Ce știa satul...* a d-lui V. Al. Jean, cu toate calitățile ei, a trecut nebăgată în seamă ; iar *Singura cale* a d-lui M. Konitz, după o idee a d-lui Davila, a fost o adevărată înmormîntare.

Trupa începuse să moară văzînd cu ochii. S-au ivit încurcăturile materiale. Din pricina rețetelor slabe, furnizorii și creditorii nu mai puteau fi mulțumiți ; artiștii nu-și mai puteau lua lefurile la vreme, erau plătiți cu țîrîita. Creditorii și artiștii nesatisfăcuți au început să bîrfească. După fiecare spectacol nereușit se șoptea că d-l Davila desface trupa. Îndată ce venea un succes, zvonurile încetau, ca însă cu alt prilej să reînceapă și mai stăruitor.

Singura și ultima nădejde a d-lui Davila și a companiei mai era turneul în provincie. Nădejde zadarnică. Provincia judecă cum dictează capitala. Juca d-ra Voiculescu ? Sălile erau arhipline. Nu juca ? Rețetele nu puteau acoperi nici bugetul seral. În astfel de împrejurări, turneul n-a putut avea rezultatul dorit. Atît doar

Scanned with OKEN Scanner

că a procurat d-lui Davila posibilitatea de-a plăti lefurile personalului pînă la un ban. Pe urmă, nemaiavînd încotro, a reziliat contractele tuturor artiștilor, ceea ce însemna desfacerea definitivă a trupei.

Astăzi ar fi de prisos să mai scornim pricinile stingerii companiei care a contribuit atît de mult la dezvoltarea gustului pentru teatru. Fără îndoială că de vină sînt amîndouă părțile, și d-l Davila, care a fost prea neînduplecat, și artiștii cari, odată ajunși, ar fi vrut să dicteze ei directorului. Astăzi nu mai putem decît să regretăm din tot sufletul dispariția acelei înjghebări artistice care ne-a dat *Stane de piatră, Mugurul, Maman Colibri, Fecioara rătăcită, Salomeea...*

Amintindu-ne de nădejdile ce au pus într-însa director, artiști, critică și public, de entuziasmul cu care au pornit la drum, de dragostea și năzuința cu care au muncit, de succesele strălucite ce au cules, ni se umplu ochii de lăcrimi... Dar ceea ce regretăm și mai mult este că teatrul românesc e lipsit de munca, stăruința, priceperea și talentul de om de teatru al d-lui Davila. E dureros ca omul care a făcut atît de mult pentru arta dramatică românească astăzi să vie la teatru ca simplu spectator.

[Reprodus din *Rampa*, an I, nr. 241, 10 august, 1912, p. 1.]

LUCIA STURDZA BULANDRA

[UN MARE FAURITOR DE SPECTACOLE FRUMOASE]

Eliade, după cum am arătat, l-a înlocuit pe Davila la direcția Teatrului Național. Această înlocuire a avut drept urmare întemeierea teatrului particular, Alexandru Davila alcătuindu-și o companie proprie, Compania Davila.

Înainte de a evoca organizarea acestei companii și de a enumera actorii care compuneau trupa, aș vrea să revin mai amănunțit asupra personalității lui Davila. Antecedentele lui îi lămuresc, într-adevăr, caracterul, felul de a se purta. Cunoscîndu-i originea, precum și educația și cultura ce o dobîndise, ne vom explica și calitățile

Scanned with OKEN Scanner

și defectele, care l-au condus la merituoase înfăptuiri, dar și la acte care dovedeau un caracter prea orgolios.

Am spus că-i datorez recunoștință [20]. Repet, Davila a dat impuls carierei mele, care, la venirea lui în fruntea Naționalului, se afla încă la răscruce, șovăitoare. Am prețuit mult curajul său, puterea de muncă pe care o avea, inteligența vie și pătrunzătoare cu care știa să recunoască, să prețuiască și să ajute talentele, gustul său pentru frumos. [...]

Am pomenit mai înainte despre conflictul dintre Davila și Nottara. Acest conflict a fost foarte violent și a dăinuit timp îndelungat. Și, totuși, rîndurile pe care le-am reprodus [21] nu trădează din partea lui Nottara nici un fel de animozitate. Dimpotrivă. Din cele scrise de dînsul se desprinde faptul că Davila a avut o adevărată chemare pentru teatru și că a realizat înfăptuiri folositoare atît teatrului, cît și actorilor.

Din toate cele de mai sus reiese, în același timp, neastîmpărul firii lui Davila, lipsa lui de statornicie provenind din trăirea pe mai multe planuri, din viața sa agitată dusă fie în chip monden, fie în chip boem, alternînd cu poposirea în lumea funcționarismului superior. Proverbul franțuzesc spune : *Qui trop embrasse mal étreint*. Într-adevăr, cine îmbrățișează prea multe nu le poate cuprinde bine pe toate.

Mare făuritor de spectacole frumoase, artistul Davila nu a fost susținut de *omul* Davila. La baza firii marelui artist se afla o racilă care a săpat perfecțiunea realizărilor sale. Împlinirea supremă a realizărilor sale artistice a fost contrariată de nestăvilitul său orgoliu și de marea sa impulsivitate. L-am apreciat și-l apreciez încă și astăzi, cînd privesc înapoi, înspre vremurile îndepărtate. I-am stat alături. Am muncit împreună cu dînsul. Și cred că vorbind despre el am datoria de a nu mă mărgini la o laudă care ar putea să pară orbită de o binevoitoare părtinire ; de aceea am insistat asupra slăbiciunilor, pentru a-mi fi îngăduit să-i slăvesc meritele.

[20] Vezi și articolul său intitulat *O amintire neștearsă* în *Rampa*, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1—2.

[21] Este vorba despre necrologul inserat în volumul *Amintiri*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Mihai Vasiliu, E.S.P.L.A., București, 1960, p. 111—115.

Scanned with OKEN Scanner

Întemeierea companiei Davila a fost marele eveniment al stagiunii 1909—1910, cînd o serie de actori — printre care Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, Bulfinsky, Niculescu-Buzău, Storin, Morțun, Ion Manolescu, Tony Bulandra și autoarea acestei cărți —, desprinzîndu-ne din cadrele Teatrului Național, ne-am grupat în jurul lui Davila, pentru a pune bazele unui teatru de calitate superioară, în care un repertoriu ales pe baza celor mai înalte criterii artistice să fie interpretat și montat cu entuziasm și îngrijire. Ne propuneam să muncim laolaltă, să ne consultăm și să ne sprijinim reciproc, să nu cruțăm nici osteneala, nici devotamentul pentru ca spectacolele noastre să se ridice la cel mai înalt nivel artistic, să primim cu toții a juca roluri cît de mici, pentru ca să asigurăm o interpretare cît mai desăvîrșită.

Trebuie să spun că nu am plecat din Teatrul Național fiindcă am fi avut motive personale de a ne plînge de Pompiliu Eliade : nu ne aplicase nici o sancțiune injustă, fiindcă nici nu avusese pentru ce s-o facă. Știind însă că în Teatrul Național erau destule elemente fruntașe, capabile să ducă mai departe munca și faima instituției, noi am pornit cu inima împăcată la întemeierea unui alt nucleu, care, pe lîngă cel existent, să ne permită a ne avînta mai departe, sprijinindu-ne pe noi și între noi, pe elanul creator al unor artiști care aveau conștiința înaltei lor chemări. Cu toții — laolaltă cu Davila, ajutați de experiența și autoritatea sa — nădăjduiam să fim o formație teatrală model.

De la început, o mică decepție. Ni se făgăduise construirea unui teatru nou, amenajat după toate cerințele unei scene moderne, perfecționată din punct de vedere tehnic. Davila ne-a dus la Teatrul Liric al lui Leon Popescu, care nu corespundea deloc năzuințelor noastre de fondatori ai unei instituții complet noi. În cele din urmă, însă, a fost socotit bun și acesta. Nici nu bănuiam cît de curînd vom regreta această sală a Teatrului Liric ! Într-adevăr, după un an a trebuit să-l urmăm, amărîți, pe Davila la Teatrul Modern, din dosul Băncii Naționale — un teatru cu o scenă și o sală de proporții meschine, lipsite de utilajul cel mai elementar. Cabinele erau niște despărțituri întunecoase pe un culoar strîmt, alături de scenă, lipsit cu totul de aerisire. Ce deziluzie ! Totuși, elanul sufletesc inițial s-a menținut, fiindcă eram ti-

Scanned with OKEN Scanner

neri și ne iubeam profesiunea, fiindcă dincolo de aceste neplăcute situații eram convinși că arta noastră va ieși învingătoare.

Dar așteptările noastre au fost și pe mai departe dezmințite. Eram nevoiți să plecăm în nesfîrșite turnee aparent glorioase. Provincia se interesa de compania noastră ; aflase din ziare despre noi. Pretutindeni eram întîmpinați cu săli pline, al căror public îl forma mai mult „protipendada", care ne încuraja cu flori, banchete și cu aprecieri măgulitoare. În timpul acesta, la București, sala teatrului nostru era închiriată unor trupe străine, spre cîștigul material al unor impresari dibaci și a unui și mai dibaci administrator, pe care Davila îl adunase de la Teatrul Național și-i încredințase mînuirea fondurilor teatrului nostru.

Altă decepție : noi crezusem că, plecînd de la Național cu titlul de societari, vom avea în compania Davila rangul de colaboratori la care ne credeam îndreptățiți prin meritele și munca noastră. Fusesem naivi. Ni s-a explicat că, neaducînd nici un capital bănesc, nu puteam avea nici o pretenție. Eram pur și simplu niște lefegii.

Piesele se jucau în serie, programul nefiind alcătuit pe alternarea spectacolelor. Cît despre trupă, ea era compusă din următorii actori : Maria Giurgea, Maria Voiculescu, Ana Luca, Alexandrina Alexandrescu, Olga Culitza, Jeny Metaxa-Doro, Tantzi Elvas, Elena Georgescu, Aurelia Teodorian, Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Niculescu-Buzău, Ion Manolescu, Ion Morțun, Romald Bulfinsky, G. Storin, Alexandru Economu, Constantin Stăncescu, Nicu Kanner, Gr. Brezeanu și V. Romano. Regizori erau Davila și Vasile Enescu. Davila avusese adesea — mai ales în primul an — și funcția de actor, jucînd în mai multe piese. [...]

Prima stagiune a companiei Davila am început-o în seara de 12 septembrie 1909, la Teatrul Liric al lui Leon Popescu, cu piesa *Începem*, un act scris ocazional de Caragiale, în care se făceau aluzii străvezii la adresa lui Pompiliu Eliade, la tendințele estetico-filozofice ale acestuia. Publicul și-a dat seama că era un act de răzbunare și a zîmbit cu indiferență ascultînd atacurile îndreptate împotriva directorului Teatrului Național.

Scanned with OKEN Scanner

Programul era completat cu piesa *Stane de piatră* de Sudermann, în care Ion Manolescu, jucînd rolul lui Biegler, a obținut un mare succes. Cu distribuția acestui rol s-au întîmplat următoarele : Davila, pregătindu-și repertoriul, îl distribuise pe Tony Bulandra în Biegler. Aflîndu-ne în concediu și călătorind prin Germania, ne-am oprit la München, unde se juca piesa lui Sudermann, cu Baserman în rolul Biegler. Văzînd pe marele actor german interpretînd acest rol, și eu și Tony ne-am dat seama că rolul nu era potrivit pentru Tony și am împărtășit îndoiala noastră lui Davila, care a înțeles și l-a distribuit pe Manolescu în acel rol. Iar Tony a interpretat în aceeași piesă un muncitor, care cînta pe italienește o cantonetă de dragoste pe sub ferestrele iubitei sale, făcîndu-i curte cînd în serios, cînd în glumă. Îl văd și acum cu o perucă trasă pe frunte, pînă sub sprîncene. Purta o mustață groasă, era îmbrăcat în haine muncitorești, cu un șorț mare de piele neagră. Îl aud îngînînd cuvintele acelei melodii : „*quando passo cantando per la via*“ [22]. Era un crai popular autentic. Davila juca și el cu destul realism pe bătrînul neamț, proprietar al șantierului, deghizat cu perucă și mustăți albe, cu șapca pe cap și cu cizme mari, greoaie. Marioara Voiculescu, cu un șorț de stofă neagră peste o rochiță de culoare cenușie, era modesta eroină populară iubită de Tony, craiul muncitor. Ana Luca era fiica proprietarului șantierului, o ființă bolnavă și îndrăgostită, care nu prea nutrea nădejde de a fi înțeleasă. Pe atunci Ana Luca era o ființă firavă, palidă, care se potrivea de minune cu personajul acela bolnăvicios pe care îl interpreta. Din distribuție mai făcea parte Niculescu-Buzău, zdrențuit, mucalit și calm ca totdeauna.

Probabil pentru că era prima reprezentație din stagiunea de deschidere a noului nostru teatru, înfățișările celor mai mulți dintre interpreții acestei piese mi-au rămas întipărite și îmi răsar în minte, ca și cum i-aș avea aievea în fața ochilor.

Printre altele, un amănunt interesant : la această reprezentație Tony trebuia să cînte acompaniindu-se la

[22] Cînd trec cîntînd pe stradă *(it.)*.

Scanned with OKEN Scanner

mandolină. Deoarece nu știa să cînte la acest instrument, executarea melodiei a trebuit trucată. Și în timp ce actorul, stînd cu spatele la public și privind la fereastra iubitei, se prefăcea că atinge coardele mandolinei, un elev tînăr al Conservatorului executa măsurile melodiei pe instrumentul muzical, din culise. Tînărul executant era George Georgescu, care a devenit în urmă un eminent violoncelist și care acum este reputatul dirijor al orchestrei Filarmonice de Stat George Enescu.

La numai douăsprezece zile după premiera *Stane de piatră*, am jucat cu succes *Măgarul lui Buridan*. La 1 noiembrie plecam în turneu. La 12 decembrie, întorși din turneu, Davila joacă *Puhoiul* de Max Halbe, interpretînd un rol principal, apoi, în *Lulu*, un rol de amant bătrîn, iar în *Mugurul* de Feydeau, care va obține un succes de mare durată, Davila interpretează rolul bătrînului marchiz. Eu jucam pe contesa. Mai departe, Davila joacă pe Emil Horn în *Manasse*, nu joacă în *Israel*, dar curînd montează *Cîntecul lebedei* de George Duval, obținînd un mare succes actoricesc într-un rol de bătrîn îndrăgostit tardiv după o serie de cuceriri din tinerețe. Evocînd pe Davila-actorul, privesc fotografia lui în acest rol, fotografie pe care am regăsit-o întîmplător. Și de sub colbul anilor, trecutul reînvie...

Am enumerat dinadins rolurile jucate la scurt interval de Davila — dar nu pe toate cîte le-a interpretat — pentru că am vrut să arăt cît de mult iubea el teatrul. Ca director, ar fi putut exploata munca și talentul cutărui sau cutărui membru din colectiv, cruțîndu-se pe sine. Dar Davila era un împătimit al teatrului. Un caz grăitor s-a întîmplat cu piesa *Refugiul* de Dario Nicodemi, autor italian gen Bernstein. În timpul repetițiilor, Davila a simțit că rolul nu-i convenea. Dar, fiindcă îi plăcea, nu se îndura să-l dea altcuiva. A stăruit, s-a încăpățînat, iar cînd, după premieră, prietenii săi i-au spus că a făcut un rol nereușit, l-a chemat pe Tony și i-a dat rolul, cerîndu-i să-l învețe cît mai repede, deoarece el renunțase. Toate acestea vădesc nu numai dragostea lui pentru arta actoricească, dar și contactul strîns ce-l avea cu scena, cu arta teatrală în general. De la interpretarea și caracterizarea personajelor și pînă la cel mai mic amănunt al punerii în scenă, Davila studia totul, însușindu-și cu pasiune știința mijloacelor scenice. Dar,

Scanned with OKEN Scanner

ca un cal nărăvaș, odată pornit într-o direcție, el nu mai vedea decît țelul urmărit de dînsul, nesocotind piedicile ce le întîlnea în cale, trecînd temerar peste ele. În felul acesta, el nu ținea seama de cei ce se aflau în jurul său și adesea îi nemulțumea pe nedrept.

Astfel, a recurs la un sistem de abonament care implica din partea trupei sforțări istovitoare, deoarece prevedea programarea unei premiere aproape în fiecare săptămînă. Astăzi, cînd un teatru abia izbutește să monteze trei-patru premiere într-o stagiune, sistemul acela pare de necrezut. Mi-aduc aminte cum bietul Tony ajunsese să nu mai aibă nici timpul de a-și memoriza textele, pentru că juca aproape în toate piesele, fiind singurul amorez al trupei, într-un repertoriu care se compunea îndeosebi din piese cu subiecte de dragoste.

Cît de departe era visul unui repertoriu de mare anvergură, compus din piese clasice, care să ofere artistului satisfacția unor importante creațiuni ! Goana aceasta după premiere săptămînale însemna comercializarea profesiei. Am fost nevoiți să arătăm lui Davila nemulțumirea noastră, să-i amintim că atunci cînd l-am urmat, părăsind Teatrul Național, scopul nostru era acela de a crea un teatru de artă. Davila n-a vrut să țină seama de argumentele noastre. L-am înștiințat că refuzul său de a ne lua în considerare revendicările ar putea să ducă la despărțirea noastră. Mă văd și acum într-o seară, în pauza unui spectacol, lămurindu-i calea de îndreptare a greșelilor. Davila m-a ascultat cu un zîmbet de superioritate, parcă nici nu lua în seamă cele ce spuneam. Era încredințat că nu puteam face nimic împotriva voinței sale. Odată plecați de la Național, eram — își închipuia el — pentru totdeauna la dispoziția sa.

Cu tot răspunsul său negativ, ne-am continuat conștiincioși și disciplinați activitatea pînă la sfîrșitul stagiunii. Cu prilejul ultimei mese în comun — în turneu la Craiova — i-am adus la cunoștință lui Davila că hotărîrea noastră era să plecăm din formația companiei sale, dacă observațiile noastre nu vor fi luate în considerație. Davila a rîs și a răspuns că nu se sinchisește, întrucît la nevoie el poate... „fabrica un actor dintr-un baston". Se lăuda... Într-adevăr, în timp ce, în 1911, noi am reintrat la Teatrul Național, primiți cu brațele

Scanned with OKEN Scanner

deschise de Bacalbaşa, director în vremea aceea, el a încercat fără succes să-l înlocuiască pe Tony cu actorul Călin.

Cu această despărţire, însă, raporturile dintre noi şi Davila nu s-au terminat — cînd vorbesc de noi înţeleg pe Tony şi pe mine —, deoarece în 1912, la scurt timp după plecarea noastră din compania sa, Davila a fost din nou desemnat la conducerea Teatrului Naţional.

Davila ne dăduse în judecată pentru nerespectare de contract. În procesul ce ni-l intentase angajase pe cei mai celebri membri ai baroului : Rosenthal şi Take Ionescu. Însă, după mai multe amînări, independente de voinţa lui, renunţase, plictisit, la proces. Totuşi noi eram convinşi că ne păstra un puternic resentiment şi că se va răzbuna. Ne aşteptam să fim persecutaţi. Avea putere, iar mijloacele de a ne dovedi necazul lui îi stăteau la îndemînă. De aceea nu mică ne-a fost uimirea cînd am primit biletul de repetiţie pentru montarea piesei *Sapho* de Daudet, în care Tony şi cu mine aveam rolurile principale, iar actori ca : Petre Sturdza, Livescu, Iancovescu, Constanţa Demetriade şi alţii alcătuiau un ansamblu strălucit.

În loc să se răzbune, Davila îşi asigura un mare succes.

Eleganţa purtării lui Davila în această împrejurare oglindeşte încă o faţetă a caracterului său atît de schimbător, capabil de înfăptuiri diametral opuse. Firesţe că răsunătorul succes obţinut printr-o distribuţie atît de strălucită se răsfrîngea în mare parte asupra directorului, proaspăt reîntors la cîrmuirea instituţiei, dovedind priceperea sa, în pofida celor ce-l îndepărtaseră prima dată de la postul său de conducător. Dar Davila ar fi putut să dobîndească o asemenea victorie şi cu alte elemente actoriceşti. Cînd îşi propunea să muncească cu seriozitate nimic nu putea să-i stea în cale. În lumea teatrelor, cînd se vorbea despre o montare frumoasă, despre o premieră reuşită, se spunea : „Ca la Davila !“ Era pecetea unei izbînzi artistice.

[*Amintiri... Amintiri...*, ediţia a doua revăzută şi adăugită, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1960, p. 36—53.]

Scanned with OKEN Scanner

COMPANIA DAVILA
(1909—1911)

Alexandru Davila a avut mulți admiratori dar și mulți dușmani. Cu firea lui autoritară nu se prea risipea în amabilități, nu făcea concesii și stîrnea în jurul lui multă ostilitate, de care, dealtfel, nici nu se sinchisea [...].

Începem (stagiunea 1909—1910) cu *Stane de piatră* de Sudermann, în traducerea lui Emil D. Fagure. Ca să-mi dovedească încrederea pe care, în sfîrșit, o avea în mine, Alexandru Davila îmi încredințase rolul lui Iacob Biegler, rol oarecum principal. Piesa era bine construită, avea momente puternice și aducea pe scenă un conflict și o lume nouă. Primele repetiții au mers destul de bine. Dar, pe măsură ce ne apropiam de ziua premierei, eu eram din ce în ce mai neliniștit. Succesul din *Falimentul* [23], departe de a-mi da încredere în puterile mele, mă făcuse și mai temător. Mi-era frică să nu am un eșec, tocmai acum, după ce izbutisem să-mi creez un nume în teatru. Alexandru Davila era și regizor și actor. Această îndoită răspundere îl făcea să fie nervos și agitat. Avea dreptate, fiind în joc întreaga lui faimă de om de teatru. Se arăta mereu nemulțumit de toți interpreții, dar îndeosebi de mine. Recunosc că, în privința aceasta, avea dreptate. Cum mi se mai întîmplase și alte dăți, repetam cu sfială, nu dădeam tot ce ar fi trebuit să dau, mă rețineam — ceea ce era o greșeală. Vechea mea timiditate mă paraliza. În special, în scena de revoltă în actul al treilea, de teamă să nu exagerez, frînam cît puteam. [...]

Alexandru Davila, exasperat, se gîndea să-mi ia rolul și să-l încredințeze lui Tony Bulandra. Ceilalți colegi erau și ei de aceeași părere și recunosc că aveau dreptate. Singurul care mă susținea era Emil D. Fagure, cronicar teatral al *Adevărului* și totodată traducătorul piesei.

[23] De Bjørnstjerne Björnson (1832—1910).

Scanned with OKEN Scanner

Asistînd la repetiții, el își manifesta încrederea în ceea ce „aș putea să dau“ și, cu prestigiul ce avea, a reușit să-l influențeze pe Alexandru Davila.

Biciuit de îndemnurile colegilor și mai ales de deznădejdea lui Alexandru Davila, la prima repetiție generală mi-am dat drumul din plin, izbutind să împrăștii neîncrederea tuturor, chiar și celor care prognosticau că voi da spectacolul peste cap.

Deschiderea stagiunii a avut loc în seara de 12 septembrie 1909. I. L. Caragiale, reîntors de la Berlin, a scris un act ocazional, intitulat *Începem* care a fost jucat ca *lever de rideau*. Marele nostru scriitor a ținut să-și arate astfel prietenia și admirația pe care o avea pentru Alexandru Davila, dînd noii companii girul său.

Sala Teatrului Liric era plină la refuz, deși prețul banilor, pentru premieră, era mult sporit. În loji și la parter nu se vedeau decît fracuri și somptuoase rochii de seară, ceea ce, sub lumina sutelor de becuri, da sălii un aspect de mare eleganță. Numai ici și colo zăreai cîte un spectator în sacou negru, care se strecura sfios. Aclamațiile și numeroasele rechemări după fiecare lăsare de cortină au marcat un enorm succes pentru directorul și regizorul Alexandru Davila, care a fost mult aplaudat și ca actor în rolul unui patron de șantier, interpretat cu o rară naturalețe. Același succes pentru toți interpreții, fără excepție. A doua zi, cronicile din gazete erau deosebit de elogioase. [...]

După *Stane de piatră,* Alexandru Davila care avea acum o deplină încredere în mine, cum mi-a spus cu lealitatea ce-l caracteriza, m-a distribuit aproape în toate piesele ce s-au jucat în stagiunea aceea. Diversitatea rolurilor ce am interpretat, unele de dramă, altele de comedie, mi-a folosit enorm. Mă lua acasă la el, împreună cu Vasile Enescu („mîna și inima dreaptă“ a lui, cum i-a scris în fugă, din greșeală, pe o fotografie ce i-a dăruit), și corectam împreună traducerile diferitelor piese. De asemenea, mi-a încredințat traducerea piesei *Israel* de H. Bernstein, care s-a jucat în acea stagiune.

Repertoriul alcătuit de Alexandru Davila era, pentru vremea aceea, deosebit de variat. Nu am înregistrat decît două insuccese : *Urmările,* drama slabă a lui Emil Nicolau, ziarist și prieten cu Alexandru Davila, și *Doi cocoși,* o comedie de Tristan Bernard, autor de mare succes pe

Scanned with OKEN Scanner

atunci, care cred că a căzut numai din cauza unei greșeli de distribuție, cum se întîmplă uneori în teatru. Celelalte piese au avut mare succes. [...]

În ceea ce privește decorurile, recuzita, mobilierul etc. nu se precupețea nici o cheltuială. Montările lui Alexandru Davila au rămas faimoase și au constituit un început de epocă în arta punerii în scenă. [...]

Alexandru Davila a fost, netăgăduit, un om excepțional. Avea o cultură generală puțin obișnuită. Cunoștea perfect istoria noastră, ca și istoria și literatura franceză. L-am auzit discutînd cu oameni de specialitate și punctul lui de vedere triumfa totdeauna, pentru că era sprijinit pe argumente temeinice și pe cunoștințe ce nu puteau fi contestate. Avea teatrul în sînge, în toată ființa lui. Urmărise cu pasiune mișcarea teatrală din Germania, Franța și Italia. La Paris, lucrase în preajma lui Antoine, marele director și regizor, care a înnoit arta dramatică franceză, introducînd regia și interpretarea realistă. Antoine cu al său *Théâtre libre* a deschis un drum nou. Asistînd la repetițiile acestui teatru Alexandru Davila a avut, desigur, multe de învățat, dar nu a copiat și nu a imitat nimic. El analiza și diseca piesa și psihologia fiecărui personaj cu o putere de pătrundere excepțională, iar indicațiile pe care ni le dădea nouă, actorilor, erau totdeauna juste. Era uneori de o încăpățînare care mergea pînă la absurd, și avea cîteodată ieșiri violente, dar apoi se reculegea și devenea înțelegător. Se vede că asta e meteahna regizorilor, bineînțeles, a celor buni.

[Reprodus din vol. *Amintiri*, prefață de Tudor Teodorescu-Branișteș, Editura Meridiane, București, 1962, p. 90—96.]

MIHAI VASILIU

[PRIMA FORMAȚIE TEATRALĂ ROMÂNEASCĂ INDEPENDENTĂ]

Gîndul de a organiza o formație de teatru particulară înflăcărase mintea efervescentă a lui Davila încă dinaintea plecării sale de la conducerea Teatrului Național, dovadă că anunțase într-un fel acest lucru la banchetul sărbătoresc de la Hotel Bulevard.

Scanned with OKEN Scanner

Fără să înțeleagă cauzele profunde, sociale ale adversităților ce le întîmpinase în opera sa de reformator, Alexandru Davila a avut naivitatea să-și închipuie că, eliberat de obligațiile unui conducător de teatru oficial, își va putea realiza pînă la capăt intenția de a făuri un teatru de artă adevărată. Și atunci a pornit la înjghebarea formației sale artistice particulare. Intervalul de timp — mai bine de un an — care a trecut de la desărcinarea lui Davila din funcția de director general al teatrelor pînă la înființarea Companiei particulare n-a însemnat deci un gol în activitatea de animator a pasionatului om de teatru și nu s-a redus la redactarea cronicilor dramatice publicate în ziarul *La Roumanie*. În tot acest timp — petrecut în cea mai mare parte la Paris (mai 1908—aprilie 1909) — Davila a fost frămîntat de problemele viitoarei sale instituții de artă, cu atît mai mult cu cît punerea ei pe picioare în mod corespunzător țelului propus — acela de a face artă adevărată — nu era o treabă tocmai ușoară. Dimpotrivă ! În primul rînd, Davila n-avea el, personal, mijloacele financiare necesare. Tatăl său, doctorul Carol Davila, nu-i lăsase moștenire, cum am văzut, decît marile sale calități — voință, energie, inteligență, cinste, patriotism, deosebite aptitudini organizatorice. În ce-l privește, Alexandru Davila nu urmărise niciodată pînă atunci realizarea unor beneficii materiale care să-i fi permis acum finanțarea cu mijloace proprii a unui teatru modern și de artă autentică. Soluția salvatoare era una singură : asocierea unui capitalist. Cum însă Davila înțelegea foarte bine că, dacă asociatul respectiv va vedea în finanțarea întreprinderii artistice exclusiv o sursă de profituri bănești, idealul de a făuri artă adevărată în viitorul teatru ar fi fost definitiv compromis, alegerea unui asociat financiar a fost o problemă foarte dificilă. Ea a fost rezolvată cel puțin într-o măsură mulțumitor, după felurite și îndelungate tatonări, prin asocierea financiarului Mauriciu Blank, care părea dispus să acorde încredere (și bani, firește !) energiei creatoare a lui Davila.

Rezolvînd, cel puțin pentru început, problema financiară, Davila trece curînd la acțiuni mai concrete. În primăvara anului 1909 îi scrie de la Paris lui Vasile Enescu, unul dintre discipolii săi credincioși din Teatrul Național, lămurindu-i intențiile și însărcinîndu-l să dis-

Scanned with OKEN Scanner

cute cu unii dintre tinerii artiști pe care-i lansase în timpul directoratului la Teatrul Național eventuala angajare în Compania Davila. Firește, ideea, cunoscută în principiu încă din anul precedent, aprinde îndată entuziasmul celor vizați, dornici, ca și Davila, să-și pună talentul în slujba unor mari idealuri de artă. Davila se întoarce în București la sfîrșitul lui aprilie 1909 și cîteva zile mai tîrziu se află că șase dintre fruntașii tinerei generații actoricești au demisionat de la Teatrul Național. Era vorba de societarii Tony Bulandra, Lucia Sturdza, Marioara Voiculescu și Maria Giurgea și de „gagiștii" Ion Manolescu și G. Storin. Desigur, plecarea din Teatrul Național a atîtor actori care, deși tineri, constituiau deja valori artistice recunoscute nu putea să nu stîrnească vîlvă. Pompiliu Eliade — așa cum se vede limpede dintr-un raport al său către Ministerul Instrucțiunii Publice * — nu putea pricepe de ce l-au părăsit cei șase fruntași ai generației tinere (cărora, într-adevăr, el le crease, într-o măsură, condiții de dezvoltare), și era convins că Davila i-a ademenit din dorința de a se răzbuna pentru plecarea sa de la conducerea Teatrului Național, distrugîndu-l ! Cum Davila avea destui dușmani, zvonul acesta a prins, firește, tărie. Adevărul, însă, e cu totul altul, așa cum reiese dintr-o scurtă convorbire purtată între tînărul artist demisionat și Pompiliu Eliade, relatată de Ion Manolescu lui Ioan Massoff **. „Îi datoram lui Eliade mult, povestește Ion Manolescu. Mă ținuse în strînsa lui apropiere și eram unul din favoriții lui — aceasta poate pentru că, la toate tendințele lui de-a afla de la mine oarecari substraturi de culise, eu rămîneam taciturn. Nu-mi era așadar deloc ușor să-i spun lui Pompiliu că-l părăsesc. Mi-am luat însă inima-n dinți și i-am comunicat planul meu.

Foarte afectat, Pompiliu Eliade mi-a spus :

— În viața actorului sînt două epoci : cînd are el nevoie de director și cînd are directorul nevoie de el. Dumneata în ce epocă ești ?

— În prima !..."

Acesta este adevărul : tinerii actori fruntași ai Teatrului Național își dădeau seama perfect că, pentru a

* Ioan Massoff, *Viața lui Tony Bulandra*, p. 95.
** *Op. cit.*, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

se realiza deplin și a da măsura întreagă a talentului lor, aveau neapărată nevoie de existența unor condiții deosebite, puse la îndemînă de un îndrumător deosebit, de un *director* așa cum le fusese Davila și cum el voia să le fie din nou, în împrejurări — cu toții sperau — și mai prielnice. Nu gloria răsunătoare și succesul bănesc îl urmăreau fruntașii tinerei generații de actori ducîndu-se la Davila (deși și pentru acestea marele om de teatru le oferea posibilități superioare celor de la Teatrul Național). Ei doreau, fiind împinși de necesitatea continuei desăvîrșiri artistice proprie talentelor autentice, să facă artă adevărată, eliberată de îngrădirile mai mult sau mai puțin interesate ale unei instituții de artă oficiale în condițiile regimului burghezo-moșieresc.

Că Davila, prin crearea companiei sale particulare, n-a dorit nici o clipă să îngreuneze (nicidecum să „distrugă") activitatea Teatrului Național, lăcaș de artă cu vechi și în bună parte sănătoase tradiții — ne-o dovedește următoarea scrisoare deschisă adresată de Davila, peste ani (în decembrie 1923), lui Ion Manolescu :

„Am voit să croiesc o potecă tinerelor talente necunoscute : Ana Luca, tu, Storin și alții ; voi ați făcut drum mare din micuța potecă.

Nu vorbesc de doamna Marioara Voiculescu, de Tony, de coana Lucica etc., pentru că începuseră să fie talente cunoscute.

Toate acestea sînt de domeniul trecutului și, prin urmare, al monografiei teatrului. Dar că am voit să distrug Teatrul Național e un neadevăr și o nedreptate. Aș zice că e o calomnie, dacă n-ar fi altceva decît o biată prostie.

Faptul că am făcut, pe atunci, numai amicului Soreanu propunerea de a părăsi prima noastră scenă, pentru a veni cu mine, e dovada vădită că nu voiam să mă ating de stîlpii Teatrului Național. Și amicului Soreanu am îndrăznit să-i fac asemenea propunere deoarece eram convins că, adînc pătruns de datoria sa, mă va refuza... Dar Nottara, I. Petrescu, Mița Ciucurescu, Aristide Demetriade, I. Brezeanu etc. ? Cum adică ? Actorii aceștia nu aveau pe-atunci nici o valoare ? Erau cantități neglijabile ? Cum adică ? Numele lor nu ar fi mărit prestigiul companiei mele dramatice ? Nu ar fi fost pentru ea un formidabil sorț de izbîndă ? Oare pentru ce nu am căutat să-i atrag la mine ?

Scanned with OKEN Scanner

A clinti Teatrul Național, sprijinit de stîlpii lui, ar fi opera unui nebun sau a unui criminal.

Slavă Domnului, nu sînt nici una, nici alta." *

Înființarea Companiei Davila nu trebuie privită astfel ca un act de răzbunare al directorului ei, silit să renunțe la conducerea Teatrului Național. Și ea nici n-a fost privită așa de cele mai lucide condeie ale criticii dramatice ale vremii. N. D. Cocea susține chiar că înființarea celei de-a doua formații de teatru bucureștene era menită „să dea naștere unei emulații fericite și să ție loc de controlul pe care publicul neglija să-l exercite. În adevăr — avea să scrie mai departe Cocea — Teatrul Davila, în afară de propria lui valoare, are o valoare inestimabilă prin faptul că a silit direcția Teatrului Național să-și caute o îndrumare pe alte căi decît pe cele bătătorite de rutina administrativă." **

Noua formație teatrală bucureșteană își începe activitatea pregătitoare pentru deschiderea stagiunii în luna iunie 1909. Se duc tratative pentru completarea trupei, se încheie contracte, se fac planuri. Sediul companiei e — după cum relatează I. Massoff, deținînd informația directă de la Davila *** — în casa lui Tony Bulandra, care se instalase de curînd pe strada Ion Cîmpineanu, în Pasajul Român, aproape de Teatrul Liric, închiriat de Davila tot în vara 1909, de la Leon Popescu pentru reprezentațiile viitoarei companii.

În aceste săptămîni febrile Alexandru Davila e mai activ ca niciodată, în mijlocul unei atmosfere îmbibate de mirosul de ulei, de tencuială proaspătă și de stofe noi, răspîndit pretutindeni în interiorul Teatrului Liric, de lîngă Cișmigiu. În mijlocul acestei atmosfere și-l amintește Ana Luca — una dintre cele mai tinere artiste ale Companiei ce se înfiripa — pe Davila : „Sprinten ca un cerb la patruzeci și opt de ani, sărea de pe scară în orchestră, escalada lojile, striga la electricieni, se certa cu antreprenorul... Ochii lui, de oțel albastru, pătrundeau peste tot, din fundul balcoanelor pînă-n adîncimile subscenei, fiecare amănunt." **** [...]

* Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 94—95.

** *Cronica dramatică* în *Viața românească*, 1910, nr. 5, p. 243.

*** *Op. cit.*, p. 96.

**** *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Plin de grijă pentru pregătirea ansamblului, a scenei și a sălii în care avea să-și desfășoare activitatea compania sa particulară, Davila n-a neglijat însă nici o clipă pregătirea propriu-zisă a spectacolului inaugural. Distribuția piesei lui H. Sudermann, *Stane de piatră*, a fost făcută încă de la începutul verii și rolurile s-au împărțit din vreme pentru a fi studiate perfect. În sfîrșit, în semn de omagiu pentru marele său prieten, autorul *Scrisorii pierdute*, dorind totodată să nu lipsească din spectacolul inaugural și opera unui scriitor român, dar, mai cu seamă, vrînd să sublinieze unitatea lui de vederi cu I. L. Caragiale întru înnoirea atît de necesară teatrului românesc — Davila îi scrie lui Caragiale la Berlin, rugîndu-l să-i compună o scenetă, o „mimă" potrivită pentru începerea primei reprezentații a companiei. „Aveam așa de adîncă admirație pentru amicul meu, va scrie Davila în amintirile sale * încît am ținut să pun (mai tîrziu) sub auspiciile lui compania mea dramatică. Rugat de mine, el scrise o comedie într-un act, *Începem* (un instantaneu, cum îi zicea el), cu care începui reprezentațiile companiei mele dramatice... Singur am și azi credința că acest talisman a dus la izbîndă încercarea mea." La 28 iulie (10 august) 1909 Caragiale îi răspunde din stațiunea germană Travemünde, pe un ton care lasă să se întrevadă nu numai prietenia ce i-o purta lui Davila, dar și bucuria cu care marele dramaturg privea inițiativa prietenului său. „Eu îți preparam o piesă — scrie Caragiale — și tu îmi ceri și o mimă. Ai răbdare. În curînd sper să-ți trimit vești plăcute", și încheie entuziast : „Cele mai călduroase complimente bravilor cu care începi lupta. Nu vă mai urez succes. Sunt sigur că mergeți drept la el. Să trăiți toți sănătoși și veseli..." **

Caragiale nu i-a trimis lui Davila și „o piesă" și „o mimă", sau mai bine zis nu i-a trimis nici una, nici alta, ci un text ocazional, cuprinzînd în esență și una, și alta : instantaneul într-un act intitulat *Începem* — „jucat — așa cum stă scris de însuși Caragiale în fruntea scenetei — pentru prima și ultima oară la 12 septembrie 1909 de toată compania Davila" ***. Pregătirile lui Davila in-

* *Din torsul zilelor*, vol. I, p. 67—72.
** Cf. Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 97.
*** I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.A., 1959, p. 389.

Scanned with OKEN Scanner

trau în faza finală. La 1 august 1909 are loc inaugurarea oficială a noii companii dramatice, în sala de recepție a Teatrului Liric, în prezența, între alte personalități ale vieții culturale, a unui număr de artiști de frunte ai Teatrului Național din București. [...]

Davila ia cuvîntul și subliniază de la bun început că nu este în intenția sa de a face concurență Teatrului Național — cum se zvonise în unele cercuri răuvoitoare — căci „nu poate începe rivalitate între noul teatru și teatrul subvenționat de stat ; poate fi numai emulație". Și, mai departe, Davila dezvoltă în cîteva cuvinte programul companiei sale dramatice : „Ne vom inspira în activitatea noastră de la toate școlile literare, nu vom face bisericuță, ci vom da publicului tot ce literatura dramatică a tuturor popoarelor și cea națională a produs și va produce — frumos, mare, înălțător. Vom cultiva toate genurile dramatice, de la cel mai grav pînă la cel mai ușor : tragedia severă, drama dureroasă, comedia de moravuri și cea care se mulțumește cu bobîrnace la adresa societății și moravurilor de astăzi. Vom da publicului rafinat, care face mereu comparația cu străinătatea, ceea ce poate să-l satisfacă și vom căuta ca aceleași spectacole să le dăm și celor cu punga mai subțire. Vom organiza matineuri și vom merge să arătăm și provinciei munca noastră..." * Au mai vorbit la inaugurare Petre Liciu — artistul care se aflase cîndva în conflict cu Davila —, arătîndu-se mulțumit că se deschide un al doilea teatru de dramă în capitală, „dezvoltarea firească a celui dintîi", și criticul dramatic Emil D. Fagure, care a expus printre altele punctul de vedere al publicului față de înființarea noii companii, recunoscînd că „vocea din popor are mare însemnătate cînd e vorba de teatru, care trăiește numai prin popor". „Publicul — a spus Emil D. Fagure — așteaptă cu încredere de la acest copil al Teatrului Național îndrăzneala și libertatea în idealuri, munca în slujba a tot ce înalță sufletele și deșteaptă sentimentele bune, entuziasmul unei Renașteri teatrale, așa cum a fost pe vremuri cea reprezentată de Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu." În încheiere, reprezentantul presei a subliniat faptul că I. L. Caragiale a salutat înființarea companiei, exprimîndu-și adeziunea to-

* Cf. Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 98—99.

Scanned with OKEN Scanner

tală la inițiativa lui Davila. „Cînd un om cu instinctul de teatru și pătrunderea nevoilor artistice ale poporului, cum e Caragiale, face gestul pe care l-a făcut, se poate spune noului teatru : *«in hoc signo vinces»*“ [24].

Într-adevăr, la 28 iunie 1909, Caragiale salutase înființarea Companiei Davila în cunoscutul articol *Un nou teatru,* apărut în *Noua revistă română.* Articolul, scris cu verva incisivă proprie autorului *Scrisorii pierdute,* constituie un veritabil rechizitoriu la adresa modului în care înțelegea protipendada românească să „organizeze“ Teatrul Național, devenit „jucărie boierească“. [...]

Compania Davila și-a inaugurat activitatea în seara de 12 septembrie 1909, cu premiera instantaneului *Începem* de I. L. Caragiale (jucat atunci, cum am văzut, pentru prima și ultima oară) și a dramei lui H. Sudermann, *Stane de piatră.*

Sceneta lui Caragiale a fost primită de critica dramatică a vremii, ostilă deopotrivă lui Caragiale și Davila — cum era și de așteptat —, cu multe rezerve. Ironia mușcătoare a lui Caragiale la adresa promovării producțiilor dramatice originale cu orice preț, indiferent de calitate, a fost minimalizată prin sublinierea faptului că sceneta *Începem* era un atac la adresa profesorului Pompiliu Eliade, cu care Caragiale se aflase în conflict și care lui Davila îi luase locul la conducerea Teatrului Național. În loc să discute instantaneul ca un simplu prolog festiv, așa cum fusese conceput de Caragiale, cu intenția de a releva ce are de gînd să evite și mai ales să promoveze noua companie dramatică, presa l-a tratat ca o piesă slabă, realizată cu un scop exclusiv vindicativ, un banal act de răzbunare personală și, totodată, un atac la adresa Teatrului Național. Corneliu Moldovanu a considerat, astfel, sceneta lui Caragiale „un fel de disertație *pro domo* și, indirect, un atac împotriva Teatrului Național — ceea ce a indispus pe toți iubitorii tradiționalei noastre scene“, sesizînd faptul că instantaneul are și „lucruri frumoase“, dar pretinzînd că e „mai mult tendențios decît spiritual“ *. La rîndul său directorul revistei *Săptămîna,* G. Panu, în ciuda urărilor pe care le

[24] Prin acest semn vei birui *(lat.).*

* *Convorbiri critice,* III, nr. 9, 25 septembrie 1909, p. 617.

Scanned with OKEN Scanner

adresează noii companii dramatice, ironizează cu dușmănie instantaneul lui Caragiale *.

Interpretată cu strălucitoare vervă de Lucia Sturdza (Doamna), Alexandru Davila (Directorul), Ion Morțun, Alexandrina Alexandrescu, Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, Romald Bulfinsky și alții, sceneta lui Caragiale a constituit pentru inaugurarea Companiei Davila un prolog optimist și vesel, bine realizat în spectacol. Așa cum consemnează în amintirile sale N. Niculescu-Buzău, „la unele repetiții ale acestei satire a suflat actorilor însuși Caragiale. Eu nu jucam în piesetă, dar Elena Georgescu, viitoarea mea soție, a jucat, și ea își amintește că nu-și putea ține rîsul cînd Caragiale ședea la masa din mijlocul scenei și sufla, dînd intonațiile cuvenite și imitînd glasurile cunoscute ale unor personaje din viața teatrală de atunci“ **.

Spectacolul inaugural al Companiei Davila a continuat cu drama lui Sudermann, o piesă realistă axată pe problema reabilitării deținuților eliberați și înfățișînd omenia muncitorilor prigoniți de autoritățile burgheze. Dramatismul piesei, pregătirea ei minuțioasă, distribuția excepțională întocmită de Davila au asigurat companiei un succes cu totul remarcabil. [...]

A doua premieră a companiei — *Măgarul lui Buridan,* de Robert de Flers și A. de Caillavet, în traducerea lui Emil Gîrleanu, la 24 septembrie 1909 — a obținut, de asemenea, un succes impresionant. Ingeniozitatea și hazul Mariei Giurgea (în rolul titular) au fost secondate armonios de ansamblul în care figurau : Lucia Sturdza, Marioara Voiculescu, Tony Bulandra, Alexandru Davila, G. Storin, Olga Culitza, N. Kanner. Au urmat, în luna octombrie 1909, *Urmările,* de Emil Nicolau, o piesă slabă, închinată unor probleme ale vieții de familie burgheze (cu Tony Bulandra și Alexandru Davila în rolurile principale), *Doi cocoși (Le poulloir)* de Tristan Bernard — una dintre puținele „căderi“ ale Companiei Davila — și *Refugiul,* de Dario Nicodemi — succes pentru Tony Bulandra, care l-a înlocuit în rolul titular pe Davila.

* *Săptămîna,* IX, nr. 24, 18 septembrie 1909, p. 379—382.
** *Suveniruri teatrale,* E.S.P.L.A., București, 1956, p. 156—157.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul lunii noiembrie și apoi la începutul lunii decembrie 1909, Compania Davila întreprinde primele două turnee în țară, jucînd repertoriul din capitală, în distribuțiile și montările originale, la Ploiești, Buzău, Brăila, Galați, Craiova etc.

Pînă la sfîrșitul anului, Davila mai prezintă în premieră *Puhoiul* de Max Halbe (cu Tony Bulandra, Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, Romald Bulfinsky și Alexandru Davila — 12 decembrie), *Lulu,* de Carlo Bertalozzi (cu Tony Bulandra, Maria Giurgea, Davila și Alexandrina Alexandrescu) și *Mugurul (Le bourgeon),* de Georges Feydeau (30 decembrie). Primele două piese — inspirate de banale și ieftine complicații sentimentale atît de frecvente în teatrul burghez, n-au fost montate decît pentru motive dictate de interese financiare. Doar *Mugurul*, în care autorul a înfățișat, în oarecare măsură de pe poziții critice, moravuri ale marii burghezii franceze, a însemnat un succes durabil, nu numai financiar, ci și de stimă. Premiera *Mugurului* i-a prilejuit, de asemenea, una dintre marile sale creații Luciei Sturdza, încadrată de un ansamblu valoros : Tony Bulandra, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Romald Bulfinsky, Niculescu-Buzău, G. Storin, Maria Giurgea, Alexandru Davila, N. Kanner etc.

Anul 1910 începe pentru Compania Davila cu un nou turneu în țară și apoi cu un eșec în București. Spre deosebire, însă, de obișnuitele eșecuri de pe atunci, Davila n-a avut de suferit la sfîrșitul lunii ianuarie 1910 din cauza căderii unei piese, ci *a interzicerii ei.* E vorba, anume, de drama *Seara cea de pomină* de Ludvig Kampf — montată cu succes la *Théâtre des Arts* din Paris — a cărei acțiune, destul de confuză dealtfel, se petrecea totuși la Moscova, într-un mediu mai mult sau mai puțin revoluționar, în orice caz suficient de „suspectă" pentru a fi interzisă de cenzura românească.

Înfruntînd plin de curaj riscurile unei asemenea atitudini în alcătuirea repertoriului, Davila reprezintă într-o nouă montare, în primele zile ale lunii februarie, cunoscuta dramă a lui Ronetti-Roman *Manasse,* cu Romald Bulfinsky (în rolul titular), Marioara Voiculescu, Ion Morțun, Ion Manolescu, Alexandru Davila, G. Storin, Tantzi Elvas și Tony Bulandra. Nici două săptămîni mai tîrziu (la 15 februarie), Compania Davila joacă în

Scanned with OKEN Scanner

premieră o piesă asemănătoare ca tematică celei a lui Ronetti-Roman, *Israel*, de Henri Bernstein. În luna martie, sînt montate piesele *Cîntecul lebedei* de Georges Duval și Xavier Roux, cu Alexandru Davila, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Ion Morțun, Romald Bulfinsky ș.a., și — după un scurt turneu (12—18 martie) — *Duelul*, de Henri Lavedan (29 martie). Fără să depășească, în esență, o problematică burgheză, piesa avea meritul de a înfățișa un conflict de idei între doi frați — unul medic, liber cugetător (Tony Bulandra), celălalt preot (Ion Manolescu). Distribuția, completată cu Lucia Sturdza, a contribuit, în mare măsură, la realizarea realistă a spectacolului și totodată a unui nou succes de durată.

După reluarea cîtorva piese de succes, stagiunea companiei se încheie la 20 aprilie 1910, dar activitatea membrilor ei nu încetează, căci, consecvent ideilor sale privitoare la necesitatea continuității reprezentațiilor în tot cursul anului, Davila deschide la 15 mai stagiunea de vară, în grădina Ambasador, situată în strada Academiei — cu vodevilul *Domnul Zero*, de Gavoult și Mouezy-Eon, stagiune care va dura pînă la începutul lunii septembrie. Firește, în condițiile speciale ale unei grădini de vară și respectînd obiceiul vremii de a reprezenta vara piese ușoare, Davila n-a reluat la grădină decît cîteva din succesele stagiunii de iarnă : *Măgarul lui Buridan, Refugiul, Manasse, Cîntecul lebedei, Stane de piatră, Lulu.* În restul timpului au fost montate farse și comedii : *Vezi de Amalia,* de Georges Feydeau, *Prima încurajare* și *Primul proces* de Delacour, localizările *Treizeci de milioane, Norocul lui Bibiță e colosal, Chef la toartă* și *Pensiunea lui Schoeller.*

Pregătită încă de la 1 august, a doua stagiune a Companiei Davila (1910—1911) s-a deschis în sala teatrului Modern, din spatele Băncii Naționale, la 17 septembrie 1910, înaintea Teatrului Național, cu o piesă inspirată din lumea teatrului, *Între culise (La rampe)* de Henry de Rotschild. Construită pe canavaua-șablon a intrigii amoroase caracteristică teatrului burghez al vremii — punînd, anume, problema geloziei între doi soți actori, piesa n-a avut decît meritul de a oferi Luciei Sturdza și lui Tony Bulandra prilejul unor realizări care au depășit

Scanned with OKEN Scanner

cu mult valoarea textului respectiv. O săptămînă mai tîrziu Compania Davila joacă a doua premieră : *Fericita (Heureuse)* de Maurice Hennequin și Paul Bilhaut, în care se slăveau „virtuțile" triunghiului casnic burghez, cu Marioara Voiculescu, Ion Manolescu și Alexandru Davila în rolurile celor trei. După obișnuitul turneu, Davila prezintă la 1 octombrie un spectacol *coupé,* cu *Anticarul* de Edouard Bourdet și *Femeile ciudate,* piesă într-un act de Constantin Rîuleț și Alexandru Stamatiad, cu Maria Giurgea, Alexandru Davila, Lucia Sturdza și Tony Bulandra în rolurile principale, apoi, la 8 octombrie, o altă piesă fără valoare, *Gaby* de Georges Thwiner, dezbătînd problema adulterului — o cădere, în care Marioara Voiculescu, Tony Bulandra și Ion Manolescu și-au irosit fără folos talentul. Săptămîna următoare apare pe afișul companiei *Înger de pază,* de André Piccard (15 octombrie), cu Lucia Sturdza și Tony Bulandra, care au făcut din nou dovada excepționalelor lor însușiri artistice. Un oarecare succes obține ultima premieră a lunii octombrie : piesa *Fecioara rătăcită,* de Henri Bataille, cu Maria Giurgea, Marioara Voiculescu și Tony Bulandra. Criticul dramatic N. D. Cocea are acum prilejul să remarce încă o dată realizarea perfectă a *ansamblului* pe scena lui Davila, subliniind, relativ la jocul extraordinar al Marioarei Voiculescu, că „pentru întîia oară la Teatrul Davila artiștii ceilalți, ansamblul trupei, au dispărut în fața jocului unei artiste" *. După un nou scurt turneu în țară (între 28 octombrie și 7 noiembrie), Compania Davila înregistrează, în sfîrșit, primul succes mare al stagiunii, cu o altă piesă a lui Henri Bataille, *Maman Colibri* (22 noiembrie), în care Lucia Sturdza (interpreta rolului titular) este pur și simplu aclamată de public, iar Tony Bulandra e, după aprecierea criticii, „zguduitor" (rolul Richard). În alte roluri au jucat cu strălucirea lor obișnuită Romald Bulfinsky, Ion Manolescu, Alexandrina Alexandrescu. Ultimele două premiere ale anului 1910 sînt : *Yu-yu,* de Pierre Weber (cu Maria Giurgea, Ion Manolescu, Niculescu-Buzău etc.) și *Pentru a fi iubită* de Xanrof și Carré, cu Alice Cocea în rolul principal.

* *Viața românească,* 1910, nr. 9, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

Începutul anului 1911 aduce o binevenită și mult așteptată înviorare în repertoriul Companiei Davila, prin montarea pieselor *Gringoire* de Théodor de Banville, în traducerea lui D. Anghel și Șt. O. Iosif (cu Ion Manolescu în rolul titular), *Salomeea* de Oscar Wilde (cu Marioara Voiculescu) și *Cidul* de Corneille, în traducerea lui Șt. O. Iosif, la 26 ianuarie. Dornici să joace un repertoriu într-adevăr de calitate, tinerii artiști ai Companiei Davila s-au avîntat cu tot entuziasmul și puterea lor de muncă în pregătirea acestor piese care corespundeau idealului lor de artă, pentru care veniseră alături de Davila. Tony Bulandra a avut, astfel, în rolul lui Don Rodrig din *Cidul*, așa cum relatează criticul Emil D. Fagure în ziarul *Adevărul*, „sinceritatea imensei dureri a dragostei zdrobite și elanul vitejiei nebănuite", secondat cu mare virtuozitate de Lucia Sturdza în rolul Himenei. Montarea deosebită — cu decoruri realizate la Berlin (Casa Harwing), ușor de schimbat — și direcția de scenă semnată de directorul companiei — asigurînd spectacolului un ansamblu armonios, un ritm alert și în primul rînd relevarea bogatului conținut de idei al piesei — au contribuit la realizarea acestui succes de mare prestigiu al Companiei Davila.

Cum în lunile februarie și martie sala Teatrului „Modern" a fost închiriată Companiei de operetă Grigoriu, Compania Davila a plecat într-un lung turneu în țară, iar la întoarcere, în aprilie 1911, a prezentat ultima premieră a stagiunii, cu piesele *Disciplina* de Friederich Franz von Gurig și *Taina* de Henry Bordeaux, premieră fără răsunet.

În ciuda celor cîteva mari succese amintite, Compania Davila și-a încheiat însă stagiunea 1910—1911 într-un mod cu totul neașteptat : la 8 mai, publicul bucureștean — și, se pare, Alexandru Davila însuși — a aflat din ziare că trei dintre actorii fruntași ai companiei au fost angajați la Teatrul Național : Lucia Sturdza, Tony Bulandra și Maria Giurgea ! N-a trecut mult și Compania Davila a fost părăsită și de Ion Manolescu. Împrejurarea a fost desigur neplăcută și dureroasă pentru Alexandru Davila, dar nu mai puțin explicabilă : actorii amintiți veniseră la Davila cu tot entuziasmul lor tineresc, cu certitudinea că sub mîna fermă și pricepută a acestuia își vor putea realiza visurile lor de artă. Speranțele le

Scanned with OKEN Scanner

fuseseră însă împlinite numai în parte. Cu toată bunăvoința și cu tot efortul său susținut, din toate punctele de vedere, Davila n-a putut depăși, firește, condițiile generale în care era silit să-și desfășoare activitatea în teatru în vremea regimului burghezo-moșieresc, și a trebuit să facă pe de o parte concesii gustului unui anumit public, pe de altă parte necesităților de ordin financiar. Rezultatul ? Doar puține piese care să satisfacă dorințele de înaltă calitate artistică ce îi însuflețeau pe membrii companiei. Unii dintre ei, dîndu-și seama mai curînd de acest lucru, au plecat atunci de la Davila, așa cum aveau să plece cîțiva ani mai tîrziu din nou de la Teatrul Național, încercînd și izbutind într-o măsură să-și realizeze visurile în propria lor companie teatrală : Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Ion Manolescu...

A treia stagiune a Companiei Davila (1911—1912) s-a desfășurat, în general, într-o atmosferă neprielnică unor realizări artistice însemnate. Ansamblul fusese descompletat prin plecarea unui mănunchi de protagoniști valoroși : Lucia Sturdza, Maria Giurgea, Tony Bulandra, Ion Manolescu, Ion Morțun. Davila, înfuriat, îi dă în judecată pe Lucia Sturdza, Tony Bulandra și Maria Giurgea (octombrie 1911) și procesul se tărăgănează luni de zile în tot cursul stagiunii, cu repercusiuni, firește, nefaste, pentru bunul mers al activității artistice în Compania Davila, creînd mereu nervozitate și suspiciune. Angajarea, pentru un timp, a lui Constantin Radovici și revenirea lui Ion Morțun nu izbutesc să învioreze activitatea companiei, afectată, pe deasupra, și de indisponibilitatea, o vreme, a Marioarei Voiculescu. Totuși, printre reluări și premiere fără răsunet, ca *Singura cale* de M. Conitz și *Poveste de Crăciun* de Victor Eftimiu, Compania Davila înregistrează și două succese remarcabile, cu piesele *Samson* de Henri Bernstein (rolul titular fiind interpretat de Constantin Radovici) și *Scandalul*, de Henri Bataille (cu Marioara Voiculescu în rolul principal). În ciuda „dezertărilor" amintite, nivelul artistic al spectacolelor prezentate de Davila n-a scăzut, dar nici calitatea pieselor, nici plenitudinea forțelor actoricești, nici entuziasmul directorului n-au mai fost asemănătoare celor de la mijlocul stagiunii precedente. Dealtfel, îndurerat și de plecarea atîtor artiști de prestigiu, Davila n-a mai

Scanned with OKEN Scanner

pus în această ultimă stagiune a companiei sale pasiunea care-l stăpînise la început. Stagiunea 1911—1912 se închide devreme, la începutul lunii aprilie, e continuată cu un scurt turneu în țară — ultimul — și, la începutul lui mai 1912 (după afirmațiile actorului N. Niculescu-Buzău, la 1 mai 1912), Compania Davila își încetează existența. [...]

După părerea unuia dintre membrii credincioși și înzestrați ai Companiei Davila, actorul N. Niculescu-Buzău, Alexandru Davila ar fi putut birui greutățile pe care le-a avut de înfruntat în 1911 și 1912 „dacă ar fi avut aceeași concentrare ca la începutul activității sale". „Dar Davila — scrie Niculescu-Buzău în amintirile sale — era un om prea multilateral, așa că se lăsa mereu ademenit de alte îndeletniciri. Acest om mîndru și voluntar, caracter puternic și inteligență sclipitoare, amestec de generozitate și violență, de adînci înțelegeri și gesturi arbitrare, uneori om cu apucături dictatoriale — nu a voit totdeauna să se lupte cu munții, cum a făcut-o uneori... Solicitat de viața mondenă, ca și de artă, pasionîndu-se cînd de literatură, cînd de scenă, cînd de automobilism, cînd de vînătoare sau de viața de petreceri, strălucind peste tot și nestăruind îndeajuns nicăieri, Alexandru Davila și-a închis prea devreme teatrul, astfel că acțiunea lui a avut urmări mai puțin hotărîtoare pentru soarta scenei noastre decît dacă ar fi dat lupta mai departe." *

În cele trei stagiuni de existență ale companiei sale, Alexandru Davila n-a izbutit, astfel, să realizeze decît parțial țelurile pe care și le propusese.

Dacă în timpul directoratului său la Teatrul Național Davila impusese un repertoriu de calitate superioară, în care predominau, în raport cu direcțiile precedente, piesele românești și cele reprezentative pentru literatura dramatică universală clasică, în propriul său teatru același Davila s-a văzut silit să recurgă în marea majoritate a cazurilor la piesele franțuzești cu subiecte „de dragoste", ilustrative pentru moda și morala burgheză a vremii, piese a căror reprezentare urmărea să-i asigure sprijinul spectatorilor din clasele avute, stabilitatea financiară a teatrului. Excepțiile au

* *Suveniruri teatrale*, p. 163—164.

Scanned with OKEN Scanner

fost, cum am văzut, puține : *Cidul, Gringoire, Salomeea, Manasse, Stane de piatră, Măgarul lui Buridan, Mugurul.*

Concesiile de repertoriu făcute gustului unui anumit public i-au permis lui Davila să realizeze montări frumoase, să asigure existența mai mult sau mai puțin normală, din punct de vedere financiar, a teatrului, timp de trei ani, să asigure salarii onorabile întregului personal artistic, tehnic și de serviciu al teatrului. Activitatea companiei sale nu i-a adus, așadar, lui Davila beneficii materiale, ci i-a îngăduit doar să realizeze un teatru de artă — în limitele permise de repertoriul respectiv — în ceea ce privește montarea și interpretarea. „...Era numai succes moral — va declara, mai tîrziu, Davila, cu prijejul împlinirii a două decenii de la înființarea companiei — nu material, deși sala era totdeauna plină. Dar pe acesta nici nu-l căutam. Vream succes moral — și l-am avut. Am cheltuit în întreprinderea mea mult-puținul care îmi rămăsese de la părinți, dar am croit potecă nouă. Nu se croiește drum nou fără cheltuială."

Biruințele artistice înregistrate în cadrul Companiei Davila au fost numeroase în raport cu posibilitățile existente. [...] toate acestea, năzuințele tinerilor artiști care l-au urmat pe Davila în teatrul său cu atîta entuziasm și dăruire de sine, n-au fost împlinite decît în parte. Satisfacția unor succese răsunătoare — pe deplin meritate, desigur — n-a compensat nici pe departe dezamăgirea provocată de lipsa rolurilor din marele repertoriu. Exemplul lui Tony Bulandra este în această privință edificator : un singur rol de mare respirație jucat în trei stagiuni (*Cidul*) l-a îndemnat să părăsească teatrul lui Davila în speranța că-l va putea întruchipa pe Hamlet la Teatrul Național. Dealtfel, decepțiile artiștilor care l-au urmat pe Davila au fost mai variate și ele ar fi dus oricum, în cele din urmă, la descompunerea companiei, chiar dacă aceasta și-ar mai fi prelungit o vreme existența. [...]

Nemulțumirile angajaților lui Davila erau, firește, întemeiate, dar ele nu pot întuneca totuși meritele Companiei Davila — și în primul rînd ale animatorului ei — în ceea ce privește regia și montarea pieselor.

Scanned with OKEN Scanner

Continuînd rodnica activitate regizorală desfășurată la Teatrul Național în timpul directorului său, Davila a practicat în mod consecvent în compania lui o concepție regizorală modernă, bazată pe interpretarea realistă a textului dramatic și pe alcătuirea unui ansamblu omogen și valoros, în cadrul căruia promovarea tineretului actoricesc se făcea mereu simțită, cu grijă, dar și cu exigența cuvenită. Așa cum arată N. Niculescu-Buzău în amintirile sale, Davila făcea totul pentru „a închega un ansamblu unitar, omogen, de înalt nivel artistic, realizat prin sforțările tuturor, de la mic la mare, el fiind astfel un precursor al regiei din zilele noastre, cînd nu se mai pomenește ca numai un actor să joace și să concentreze atenția publicului, unul singur să strălucească, pe cînd ceilalți să facă doar figurație, trădînd astfel pe autor și ideea piesei. Individualismul de odinioară, vedetismul egocentric, fusese serios zgîlțîit de concepția regizorală a lui Davila.“*

Atenția deosebită pe care *regizorul* Alexandru Davila o acordă lucrului cu tinerii actori s-a manifestat în tot timpul existenței companiei, nu numai prin promovarea lor cu îndrăzneală în fruntea distribuțiilor, dar și prin pregătirea minuțioasă a fiecărui rol : studiul textului, construire a rolului în conformitate cu adevărul vieții, tonul și gustul natural, firesc, mișcarea în scenă în raport cu viziunea generală a spectacolului și cu poziția celorlalți interpreți, nuanțarea fină a intențiilor și indicațiilor autorului, prezența plastică în acord deplin cu realizarea scenografică a spectacolului.

Succesele individuale și de ansamblu înregistrate de tinerii componenți ai Companiei Davila s-au datorat, astfel, nu numai calităților personale ale interpreților — calități, firește, excepționale cînd era vorba de Tony Bulandra, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza, Ion Manolescu, N. Niculescu-Buzău și alții — dar și îndrumărilor înnoitoare competente și pasionate ale lui Davila. Așa se explică, de pildă, rezultatele consemnate de N. Niculescu-Buzău în următoarea relatare : „Era o scenă (în *Mugurul* de Feydeau, n.n.) la sfîrșitul actului al doilea, în care Marioara Voiculescu și Tony Bulandra aveau o discuție care dura un sfert de ceas și ei discutau șezînd

* *Suveniruri teatrale*, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

pe scaun. Dar conversația nu numai că nu plictisea pe spectatori, dar era ascultată fără răsuflare, încît, cînd se lăsa după ea cortina, publicul ovaționa. Cortina se ridica de cel puțin opt ori. Așa erau jucate spectacolele Companiei dramatice Davila."*

În această situație poate fi pe deplin înțeleasă justa apreciere dată activității regizorale a lui Davila de exigentul cronicar care a fost N. D. Cocea : „În școala d-lui Davila talentele n-au vreme să doarmă pe laurii trecuți. Fiecare rol e un nou efort, o nouă izbîndă." **

[...] Apariție fulgerătoare în desfășurarea atîtor decenii de istorie a teatrului nostru, Compania Davila n-a fost totuși produsul întîmplător al unei efervescențe creatoare strict subiective. Crearea Companiei Davila poate să pară la prima vedere rodul unei ambiții atît de caracteristice făuritorului ei sau al unor situații de moment ale grupului de artiști care au constituit-o. În realitate, apariția Companiei Davila exprimă — între limitele ei — reacția înnoitoare născută în teatrul nostru cu universalul I. L. Caragiale și este un element constitutiv al întregii opere reformatoare a lui Alexandru Davila. Între Compania Davila și cele două directorate ale lui Alexandru Davila (mai ales primul) la Teatrul Național există o trăsătură de unire, așa cum toate aceste trei etape în activitatea organizatoric-teatrală a lui Davila reprezintă la rîndul lor, laolaltă, o etapă în ansamblul operei înnoitoare a marelui om de teatru : drama *Vlaicu-Vodă*, scrierile de critică și teorie dramatică, directoratele la Teatrul Național și Compania Davila. Dar în afară de această calitate, de element de continuitate în opera lui Davila, compania sa dramatică a realizat cîteva cuceriri concrete, care merită să fie subliniate : Compania Davila a promovat consecvent o artă dramatică, regizorală și scenografică realistă ; a creat un colectiv puternic, valoros și omogen, în care a fost dezvoltat la maximum simțul ansamblului armonios și care a născut o tradiție sănătoasă și rodnică pentru dezvoltarea ulterioară a teatrului românesc — prin răspîndirea stilului de muncă respectiv („ca la Davila") în parte

* *Op. cit.*, p. 160.
** *Viața românească*, 1910, nr. 1, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

la Teatrul Național, dar mai ales în Compania Bulandra ; a pus la dispoziția publicului din provincie spectacole în aceleași condiții ca în capitală, în cadrul unor turnee foarte obositoare pentru colectivul companiei, dar tot atît de folositoare pentru reabilitarea artei dramatice în multe colțuri ale țării ; Compania Davila a demonstrat însă, mai presus de orice, că pe lîngă arta oficială a vremii, dirijată de clasele conducătoare reacționare în direcția intereselor lor, exista posibilitatea dezvoltării unei arte dramatice consecvent realiste, cu tradiții vechi și sănătoase, deschizătoare de largi perspective ; Compania Davila a fost prima formație teatrală românească independentă, organizată pe baze moderne. Ea n-a dăinuit însă mai mult de trei ani, pentru că în vremea respectivă condițiile generale social-politice din țară nu-i permiteau să reziste și pentru că în însăși fundamentarea ei exista o gravă contradicție, explicabilă dealtfel prin limitele ideologice ale lui Alexandru Davila : crearea unor spectacole realiste, de înalt nivel artistic, pe baza unei dramaturgii adesea minore tematic și mediocre din punct de vedere literar.

[Reprodus din vol. *Alexandru Davila*, Editura Meridiane, București, 1965, p. 125—157.]

Scanned with OKEN Scanner

SCRIITORUL

Scanned with OKEN Scanner

I. LEGENDA UNUI PLAGIAT

ILARIE CHENDI

ÎN CHESTIA „VLAICU-VODĂ"

De pe la 1902 încoace, cînd a apărut *Vlaicu-Vodă*, dramă istorică în cinci acte și în versuri a d-lui Alexandru Davila, și cînd s-a jucat cu un succes absolut pe scenele diferite din patrie și, de nu mă înșel, chiar și în Ardeal, se șoptește în lumea intelectualilor de toate culorile că piesa ar fi plagiată. Șoaptele au devenit în sfîrșit publice, căci mai multe ziare s-au făcut ecoul lor și au afirmat categoric că autorul adevărat este nimeni altul decît însuși răposatul Odobescu, strălucitul nostru prozator. Am auzit chestiunea discutîndu-se foarte serios în diferite cercuri literare, aducîndu-se dovezi pentru și contra învinuirei ridicate. Unul singur tace — și aiurea n-ar fi cu putință — anume d-l Davila însuși, care-și rîde probabil în pumni de toate zgomotele în jurul d-sale.

Sunt și eu de părerea că d-l Davila are toată dreptatea să fie vesel, căci e nevinovat. Și, fără a-l cunoaște, trebuie să-l felicit pentru multul noroc ce-l urmărește în cariera de scriitor și de director al teatrelor. Acuzațiuni nedrepte și zgomote fără măsură aduc, adeseori pe nemeritate, un cîștig moral celui nedreptățit și-l scot din rîndul oamenilor neinteresanți ai zilei.

Cum s-a născut legenda plagiatului ?

Cînd *Vlaicu-Vodă* s-a jucat pentru prima oară, autorul era cu desăvîrșire necunoscut. Succesul cel mare și laudele excesive ale criticilor, cari așezau pe d-l Davila alături de Alecsandri și de Hasdeu, au făcut pe mulți să tragă la îndoială posibilitatea unui debut atît de matur, fie chiar la o vîrstă atît de înaintată, cum o avea autorul. Se părea că prea e frumoasă limba pentru întîia lucrare a cuiva, prea e măiastră întreaga țesătură a dramei.

Scanned with OKEN Scanner

Cineva a pronunțat numele lui Odobescu. Numai el putea să aibă o limbă atît de „arhaizată". A mai intervenit și un moment romanțios : cică o prietenă a lui Odobescu fusese odată foarte aproape de autorul lui *Vlaicu-Vodă*. Se invoacă și mărturia unui savant, care ar fi văzut cu ochii schița unei piese *Doamna Clara* (același subiect) a lui Odobescu. Astăzi am văzut o nouă versiune : la moșia boierească s-ar fi găsit un sac de manuscrise ale lui Odobescu și acesta ar fi încăput pe mîna d-lui Davila. Și povestea cu cocoșul continuă, iar d-l Davila ajunge în situația țăranului gușat, îmbogățit peste noapte, din o comoară găsită în puțul părăsit.

Ei bine, nu se face așa discuție literară. Nu înțeleg să i se facă cuiva pe calea asta renume de bun scriitor. Dacă are cineva o cunoștință pozitivă de existența unui manuscris, ca cel bănuit a fi al lui Odobescu, să aibă și lealitatea a ieși în vileag. De nu, să se pună odată capăt cîrtirilor, pentru că prin analogii și deducțiuni, prin conjecturi ca cele privitoare la primul debut nu vor putea niciodată stabili vinovăția d-lui Davila.

Că n-a mai fost tînăr cînd s-a tipărit lucrarea și că *Vlaicu* a fost cea dintîi și cea din urmă — pînă acum — operă dramatică a d-sale, de ce să ne mire atît de mult ? Nu mai sunt atîția alți autori străini cari încep să scrie la vîrsta de treizeci de ani ? Și nu se poate ca cineva să trăiască mult, adecă bine, și să muncească puțin și greu, chiar cu chibzuință la nevoie, pentru ca lucrarea să iasă bună ?

Că tot ce a mai scris d-l Davila, cele cîteva versuri și, mi se pare, un număr neînsemnat de critici teatrale nu se pot compara, ca formă și gîndire, cu *Vlaicu-Vodă* ? Așa este. *Reînvierea*, *Pasăre sfiioasă* și chiar *Balada strămoșilor*, poeziile apărute în același an cu drama sunt fără valoare deosebită, pline de stîngăcii vrednice de un începător. Dar cine va căuta meritul și forța unui Ibsen, unui Gerhardt Hauptmann în poeziile lor, scîntei trecătoare din marele foc ce este talentul lor dramatic ?

Că limba dramei nu este cea uzuală, ci încărcată cu arhaisme, cu figuri și întorsături obicinuite la cronicari, pe cînd d-l Davila e un franțuzoman de pur sînge și vorbește o românească stricată cu accent și cuvinte străine ? Cea mai slabă dovadă. Limba vorbită nu este totdeauna cea literară și se potrivește mai puțin pentru o

Scanned with OKEN Scanner

dramă istorică. Ş-apoi cine nu ştie că Alecsandri şi Ghica, scriitorii cari cu atîta îndemînare ştiau să aşeze la locul lor cuvintele din popor şi cele arhaice — ba însuşi Odobescu — erau destul de franţuzomani în credinţele şi deprinderile lor şi-şi purtau aproape întreaga corespondenţă în această limbă străină.

Şi de ce limba lui *Vlaicu-Vodă* să fie tocmai a lui Odobescu ?

Înainte de anul 1855, un tînăr voinic ca un brad şi frumos ca prinţul din poveştile vînătoreşti, într-un salon luxos din Paris, înconjurat de statuete de bronz şi de multe alte obiecte de artă, cari dezveleau gustul de frumos şi de viaţă, citea cu sîrguinţă cronicarii români. Era fiul polcovnicului Odobescu, al bogătaşului întors din Rusia pe vremuri. Din aceşti cronicari, din istoria lui Bălcescu şi din literatura populară, pe care a studiat-o cu atîta temei, prinţul nostru şi-a alcătuit o limbă din cele mai bogate şi mai armonioase din cîte s-au scris la noi, inegală şi prea încărcată cîteodată, limpede şi curgătoare ca cel mai curat rîu de munte în alte părţi. Din *Mihnea-Vodă* şi *Doamna Chiajna,* aceste două bucăţi de proză artistică cu subiect istoric, şi din *Pseudokynegeticos,* genialul mozaic de povestiri şi cunoştinţe ştiinţifice, toată generaţia de astăzi a avut ce să înveţe. E un mare capital de forme şi cuvinte, de unde toţi scriitorii tineri au putut să împrumute.

De ce, Doamne sfinte, să-l escludem tocmai pe d-l Davila ? De ce n-ar fi putut şi d-sa să înveţe limba — şi nu s-o plagieze, căci asta nu se poate dovedi — de la Odobescu, maestrul recunoscut ?

Dar eu afirm că între limba din *Vlaicu-Vodă* şi cea din bucăţile amintite ale lui Odobescu nu este o înrudire frapantă, cum se pretinde.

Cine cunoaşte bine literatura noastră şi a urmărit cu deosebire dezvoltarea ramurei dramatice s-a putut convinge că, de la introducerea versului în dramă, fie a celui iambic simplu, sau a celui rimat, s-a stabilit o limbă proprie pentru acest gen literar, cu foarte multe forme arhaice în stil şi cu o bogăţie de cuvinte neaoşe româneşti. Acest stil dramatic îl găseşti la întîii traducători moldoveni, apoi mai slăbit la Ion Văcărescu şi la Bolintineanu (*Sorin*), la mulţi autori tineri înaintea lui *Despot-Vodă* şi, în sfîrşit, la Alecsandri, care, fără

Scanned with OKEN Scanner

să exagereze, a atins o culme și a fixat limitele de formă ale dramei istorice. Ei bine, d-l Davila, omul trăit în teatru, n-a făcut altceva decît să rămînă în aceste limite, învățînd stilul și tot meșteșugul confecționării de la predecesorii săi și nicidecum de la Odobescu. Poate a căutat să facă mai mult decît ceilalți, și asta în paguba d-sale, căci multe pagini din *Vlaicu* sînt numai o îngrămădire de tropi și de cuvinte ce sună fără înțeles.

După ce am descoperit secretul limbei, să trecem la alt moment.

Pentru a-l scoate și mai vinovat pe d-l Davila, s-a citat faptul că Odobescu a scris și el versuri. Firește că a scris. N-o știe poate anonimul „student în litere", apărătorul din acest ziar al d-lui Davila, pentru că n-o fi deschis niciodată scrierile complete ale lui Odobescu. Acolo, în volumul I, la pagina 27, e retipărită poezia *Odă României,* iar la pagina 55 *Întoarcerea în țară,* amîndouă din *România literară,* revista lui Alecsandri de la 1855. Sînt versuri lungi, în strofe multe, foarte curat scrise, în cari se cîntă un imn de preamărire patriei, după tipicul contimporan. Urmele lui Bolintineanu se văd în fiecare șir și asemănarea între ele și versurile din *Vlaicu-Vodă* e absolut nulă. Dar întrebarea nu este dacă Odobescu a scris versuri sau nu, ci dacă a mai scris vreo dramă și dacă, în general, a fost muncit vreodată de gîndul alcătuirei unei drame istorice, el, despre care știu că nu în forma dialogizată, că în cea descriptivă a fost maestru. Aci analele tac. Corespondența lui Odobescu, cîtă am putut răsfoi, nu ne dă nici o deslușire și nu cred că prietenii au să-l poată face vreodată autor dramatic.

Cu acestea am putea închide dosarul, dacă n-ar mai trebui să adăugăm un cuvînt de căpetenie.

Am zis la început că d-l Davila trebuie felicitat ca un om cu noroc. În adevăr, dacă adversarii d-sale și criticii neastîmpărați, în loc de a adulmeca urmele plagiatului și a se lăsa seduși de critica ușoară a prietenilor și a cronicarilor teatrali, ar fi căutat să intre în miezul dramei, ar fi ajuns la alte rezultate. Și mai întîi s-ar fi convins că nu este o extraordinară laudă pentru Odobescu atribuindu-i paternitatea lui *Vlaicu-Vodă.* Critica

Scanned with OKEN Scanner

obiectivă (vezi *Convorbirile literare* [1], *Analele Academiei* [2] [...], recunoscînd calităţile de formă, dibăcia scenei şi buna strădanie a autorului, i-a contestat cu totul talentul de a zugrăvi o epocă, de a clădi un caracter şi a reda un suflet întreg în piesa des pomenită.

De ce se mai insistă deci ?

[Reprodus din *Viaţa naţională*, an XXII, nr. 6 125, 4 (17) octombrie 1905, p.1.]

ALEXANDRU DAVILA

CĂTRE EMIL D. FAGURE

Iubite d-le Fagure *,

Printr-o scurtă notiţă din *Adevărul* de ieri mă provoci să răspund insinuărilor strecurate în unele ziare asupra lui *Vlaicu-Vodă* şi a paternităţii mele literare.

Trebuia provocarea d-tale ca să nu las fără răspuns, cum fac dealtfel de zece ani, nişte atacuri dosnice şi care nu au nici cel puţin precizia unei brutalităţi. Ele nu sînt decît stropitori de noroi care murdăresc numai hainele : treaba slugilor să cureţe asemenea pete. Pe mine nu mă tulbură, ba nici chiar mă preocupă şi autorii lor, anonimi sau fără importanţă, îmi sînt adînc indiferenţi.

Cu d-ta se schimbă treaba.

Ne cunoaştem de vreo cincisprezece ani şi teatrul a fost terenul pe care ne-am întîlnit, ne-am apreciat, ne-am stimat. Pe atunci d-ta îţi începeai cariera de cronicar teatral, iar eu eram obişnuit fervent spectator al reprezentaţiilor Teatrului Naţional. Astăzi eşti în presa românească criticul teatral cel mai autorizat, ba chiar sin-

[1] An XXXVI, nr. 7, 1 iulie 1902, p. 656—668.
[2] Seria II, tom XXV, 1902—1903, p. 335—338.
* Scrisoarea este însoţită de următorul preambul :
O scrisoare a d-lui Al. Davila.
În urma notei publicate în *Adevărul* cu privire la insinuaţiunile asupra paternităţii piesei *Vlaicu-Vodă*, d. Alexandru Davila adresează d-lui Emil D. Fagure scrisoarea de mai jos : (urmează textul scrisorii).

Scanned with OKEN Scanner

gurul, în adevărata accepțiune a cuvîntului, adică acela care, dînd teatrului cea mai mare parte a timpului, a cugetului, a sufletului, poate judeca cu competență o piesă, un rol, o interpretare. Iar eu am ajuns în țara noastră omul teatrului și acestor îndeletniciri le-am sacrificat toate ambițiile, toate mijloacele, toate puterile mele.

Deci, amîndoi, putem sta de vorbă.

Ei bine, ți-o declar : *Vlaicu-Vodă* e al meu și numai al meu. Nici obiectúl, nici caracterul, nici peripețiile, nimic, nimic nu-și are izvorul decît de la mine. Nici chiar numele de Vlaicu nu e cunoscut în istorie. Vezi Xenopol, *Istoria românilor,* vol. III, pag. 62 și 63, unde este numit Vladislav Basarab, vezi Engel, citat de Șincai (*Hronicul românilor,* pag. 304), care îl numește Lațco, vezi Cornides (*id.*), care îl numește Ladislau. Doar un privor din 1367 al împăratu[lui] Ludovic, vorbind de Vladislav, spune „Un mare Vlaik...". Acest nume de dispreț l-am dat simbolului meu.

Da, simbol, *Vlaicu-Vodă* nu e altceva, și toate personajele din el sînt simboale.

Șincai, scriindu-și cronica pe vremuri cînd libertatea presei nu se afirmase, încheia cîte un paragraf obscur prin această simplă frază : „Iar tu, cititorule, pricepe".

Acesta ar fi tainicul *moto* de pus sub titlul operei mele.

Opera mea, ți-o repet, și numai a mea *.

Trecem printr-o epocă tristă : micșorarea, cu înjosirea, bîrfirea oamenilor și evenimentelor, cută caracteristică românească a vremurilor noastre. Caioni și Zoili, mulțime : Caragiale, plagiator ; Alecsandri plagiator și evreu ; Hasdeu venal, Ronetti-Roman insultător al neamului ; Eminescu pamfletar, eu un escroc literar ! Iar C. Ionescu, G. Ranetti, Al. Mavrodi și alte asemenea tacîmuri sînt paragonii tuturor virtuților, apărătorii pa-

* Vezi și articolul *O scrisoare*, de H. Cazes, în care autorul mărturisește că știe cînd A. Davila lucra la *Vlaicu-Vodă*, prin 1900—1901, discutînd cu el versuri cu imagini îndrăznețe, ca, de pildă : *„Că sunt nume ce sparg ziduri și nu-ncap în închisori"*. Articolul e publicat în *Scena*, an II, nr. 62, cu data de vineri, 8 martie 1918, p. 1.

triei pe trotuarele capitalei și salvatorii cinstei naționale în oficinele unor gazete de șantaj.

Fie, dar nu voi comite greșeala iubitului meu Caragiale ; nu voi cheltui 15 000 de lei ca să tîrăsc de zgardă la bara justiției acești cerberi cu multe guri. Bara opiniei publice mi-ajunge și la această bară lătratul lor este disprețuit.

Al d-tale cu toată simpatia,
A. Davila

[*Adevărul*, an XXVI, nr. 8 671, 1 noiembrie 1913, p. 1 ; reprodus din Marin Manu Bădescu, *Alexandru Davila. Corespondență inedită*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 124—125.]

MIHAIL DRAGOMIRESCU

PATERNITATEA LUI „VLAICU-VODĂ"
(Odobescu și Davila)

Caracterele paradoxale, dîrze cînd ar trebui să se mlădie, șovăitoare cînd ar trebui să fie tari, orb-răzbunătoare pentru nimicuri, iar pentru fapte blînde și atotrăbdătoare, izbesc așa de neplăcut și lasă așa de puternice urme în sufletul celorlalți oameni, că aceștia devin față de ele cruzi și nedrepți, mai cruzi și mai nedrepți decît e în firea lucrurilor. Cu aceste caractere paradoxale, legea acțiunii și reacțiunii se comportă și mai paradoxal.

Cazul Davila. *Vlaicu-Vodă.*

Un amator de salon, inteligent și franțuzit, pe lîngă alte multe îndeletniciri, se amuzează ani de-a rîndul să scrie o dramă românească în versuri. Prietenii o cunosc, cunoscuții au auzit de ea, publicul a prins despre ea, ici-colo, o șoaptă ; un curent de așteptare, amestecat cu neîncredere și ironie se formează — iar cei ce au avut să sufere de pe urma caracterului noului autor se pregătesc, în taină, să șuiere, deși își dau seama că aceasta nu-i poate face nici cald, nici rece ! Nimănui însă — deocamdată — nu-i poate trece prin minte să nege paternitatea noii lucrări.

Scanned with OKEN Scanner

Dar iată că drama se reprezintă și deodată izbutește să cucerească publicul : versul se desfășoară cu maiestate, dulceață, armonie și se revarsă plin de înțeles în sufletele ascultătorilor ; scenele se încheagă pline de mișcare, cu rost, ațîțînd din ce în ce mai mult interesul ; acțiunea se desfășoară neîntrerupt, culminează cu putere și se dezleagă emoționant ; figurile trăiesc și trezesc în noi sentimente puternice, înalte și generoase, insuflîndu-ne și dînd viață unui adînc și necunoscut patriotism. Din toată opera se degajează o frumusețe fermecătoare. Limba îndeosebi ne încîntă prin originalitatea ei : veche și nouă în același timp, energică și în același timp suavă, bogată, firească, strălucitoare, limpede ca cristalul. Amatorul a făcut, pe neașteptate, o dramă de mare valoare. Ea se tipărește, se răspîndește, devine populară — amenință să devină clasică.

Cei ce voiau să rîdă înghit în sec ; cei cu șuierul rămîn cu degetele în gură... — „Ei bine, asta nu se poate, nu se poate ! Dacă drama e bună, nu se poate ca unul ca Alexandru Davila s-o fi făcut !...“ Și astfel ne-a fost dat să asistăm ani întregi la o nemaipomenită discuție, în care mulți oameni serioși au susținut, cu înverșunare, că autorul lui *Vlaicu-Vodă* nu e Davila, ci Odobescu !

E îmbucurător că cu reluarea acestei mari drame românești chestiunea paternității ei n-a mai fost ridicată, cel puțin nu cu curajul de altădată. Dar e regretabil, totuși, că ici-colo s-au făcut aluzii răutăcioase pe această chestie. Cred că am ajuns la o maturitate de înțelegere literară care nu mai permite nici pe departe asemenea nedreptăți. Și deși ar trebui să fiu cel din urmă care să iau apărarea d-lui Alexandru Davila în această chestie și, deși, dealtminteri, nici n-are trebuință de ea, sînt totuși obligat s-o fac, tocmai pentru ca să contribui la înlăturarea pentru totdeauna a acestei chestiuni din discuțiile noastre literare.

Pentru cine caută să-și dea seama cît de cît ce este stilul unui scriitor, vechea afirmare că Odobescu ar fi autorul lui *Vlaicu-Vodă* este o copilărie, și nu-mi închipuiesc că a fost făcută decît de aceia care, nevrînd să-și piardă convingerea generală că Odobescu arhaizează cîteodată, nu și-au mai dat deloc osteneala să recitească pe acest cel mai mare prozator al nostru, pentru

Scanned with OKEN Scanner

ca să vadă și să simtă ce enormă deosebire este între țesutul stilului lui Odobescu și acela al lui *Vlaicu-Vodă*!

De ar fi vrut cît de cît să pipăie adevărul, ar fi văzut că, pe cînd Odobescu este în esență prozator, autorul lui *Vlaicu-Vodă* este poet. Stilul lui Odobescu nu strălucește decît cînd autorul contemplă *realitatea*, pe care știe s-o redea nu numai cu limpezime, dar s-o și îmbogățească cu coloratura specială a sufletului lui sănătos, glumeț, sfătos și mai presus de toate amplu și măreț. Stilul din *Vlaicu-Vodă* strălucește nu atît prin formă, nu atît prin haina pe care autorul ar împrumuta-o fie de la puterea cu care fixează realitatea, fie de la coloratura sufletului în care se resfrînge această realitate, cît din fondul *imaginat*, din plăsmuirea ideală a unor personagii, acțiuni și sentimente, care strălucesc prin însăși existența lor ideală, independent de realitatea care i-ar fi servit de model. Recitească cineva nuvelele istorice ale lui Odobescu și compare efectul dintre eroii ce se numesc Mihnea sau Chiajna și dintre descrierea realistă a cutărui inginer neamț, a cutărui țăran sfătos, a cutărei înfățișări a naturii, sau a cutăror opere de artă din *Pseudo-kynegeticos*.

Distanța e ca de la pămînt la cer; eroii nu există nici imaginar, nici real; ființele și lucrurile descrise, însă, ne impresionează cu toată strălucirea unei realități văzute. Și, pe cînd figurile plăsmuite de Odobescu nu ne interesează tocmai din pricină că nu sînt redate nici ca realități istorice, nici ca închipuiri poetice, personagiile din *Vlaicu-Vodă* au o necontestată viață poetică, pe care nici într-un caz Odobescu nu le-ar fi putut-o da.

Dar aceste observațiuni nu pot înlătura decît paternitatea lui Odobescu, fără să probeze pe aceea a lui Alexandru Davila. N-a fost scrisă de Odobescu drama *Vlaicu-Vodă*, dar a fost scrisă de altcineva, de vreun poet necunoscut — nu însă de actualul director general al teatrelor.

De altcineva și nu de Alexandru Davila — e o chestiune a cărei explicare n-o putem găsi decît în paradoxala ură pe care paradoxalul său caracter a putut-o stîrni în anume suflete. Nu găsim alt temei, căci, la drept vorbind, întrucît oare inteligența fie discursivă, fie artistică a lui Davila ar fi inferioară cutărui sau cutărui poet necunoscut, răposat, ori în viață? De ce cutare scriitor

Scanned with OKEN Scanner

adormit sau cutare alt scriitor cuminte în burghezia lui — admirați pentru talentul lor — ar fi mai capabili de poezie decît energia scînteietoare a inteligenței de toate zilele a lui Davila ? Negreșit, însă, nu aceste reflexii ar putea fi hotărîtoare în chestie. Din fericire sînt unele fapte, necunoscute de marele public, care dovedesc în mod, pot zice peremptoriu, că autorul lui *Vlaicu-Vodă* nu poate fi decît Alexandru Davila. Sînt, anume, modificările introduse în a doua ediție a lui *Vlaicu-Vodă,* publicată de mine în „Biblioteca românească“ (Socec, nr. 32—34). Aceste modificări, care dau o fizionomie nouă actului al V-lea și care au făcut ca, la reluare, *Vlaicu-Vodă* să placă mult mai mult decît a fost reprezentat prima oară, sînt cu siguranță opera lui Alexandru Davila și se armonizează și în fond, și în formă cu întreaga lucrare rămasă nemodificată. Să semnalez două din ele.

În actul al V-lea, scena a 5-a, găsim în prima ediție o replică a lui Vlaicu-Vodă către doamna Clara care nu produce nici un efect : e replica în care Vlaicu vrea să facă deosebirea dintre rolul jucat de el și cel jucat de doamna Clara ; în ediția a II-a, Davila înlocuiește această replică cu o alta, cea care urmează : „Sfînt se face orice mijloc pentru-a țării apărare / Și că țara mi-am scăpat-o jur aci păcatul mare ! / Tu cu junghiul pentru scaun încercași a mă lovi, / Eu te-arunc pe rug, de-i vorba neamul de-a mi-l izbăvi. / Între sufletele noastre, dîndu-și lupta cea vrăjmașă, / E deosebire mare : sînt călău — tu, ucigașă !“

Energia acestor versuri — nu ne-am sfii să o numim sublimă — e aceeași, ba încă mai concentrată ca aceea pe care o întîlnim în întreaga operă.

În felul cum s-a jucat în prima dată, și cum s-a publicat în prima ediție, lumea rămînea la sfîrșitul actului al V-lea interzisă, atît din pricina rolului neisprăvit al lui Mircea, cît și din pricina luminii nefavorabile sub care rămînea la sfîrșitul dramei acela care mai tîrziu trebuia să fie Mircea cel Mare. În adevăr, Mircea, văzîndu-se înșelat în speranțele lui de a lua pe Anca, încearcă să asasineze pe vodă, dar ucide în locul lui pe tainicul personaj simbolic care există cu atît mai puternic, cu cît vedem că rămîne veșnic tăcut — pe Grue, care sărise să apere cu pieptul său pe domnul țării. Ei bine, în prima

Scanned with OKEN Scanner

ediţiune, acest asasinat neizbutit rămîne totuşi nepedepsit, fără altă motivare, decît o frază retorică a lui Vlaicu („*Nu te voi ucide, ca să trăieşti şi să fii pedepsit cu blestemul ţării*"), iar Mircea tace din gură, părăsind scena, deşi ştim că acesta va fi marele Mircea.

Această slăbiciune neiertată a dramei este nu numai înlăturată în a doua ediţie, dar este înlocuită cu o scenă de o putere extraordinară, atît prin adevărul analizei sufleteşti, cît şi prin culminaţia sentimentului de iubire de ţară — esenţial operei — în sufletul lui Vlaicu, culminaţie care aduce, fără doar şi poate, pocăinţa lui Mircea şi, ca o consecinţă firească, iertarea lui şi însărcinarea emoţionantă de a înlocui el, de atunci încolo, pe Grue, pe care-l ucisese fără să vrea. În această scenă se cuprinde neasemănatul pasagiu — unic în literatura noastră — în care se descriu chinurile prin care au trecut ţările române şi chinurile pe care trebuie să le îndure orice voievod iubitor de moşie şi de neam : „Chinuri ? Tu vorbeşti de chinuri ? Chin, a inimii bătaie ? / Chin ? O clipă de nădejde, o-mboldire, o văpaie / Ce s-aprinde cu-o privire, ce cu-o lacrimă s-a stins / Şi din care numai rodul fără vlagă iese-nvins !" etc.

Această scenă, cu asemnea încordare de sentiment, cu aşa sinceritate şi cu aşa frumuseţe concentrată de limbă, este un element esenţial al piesei, un element care-i subliniază valoarea şi-i dă adevăratul înţeles, ridicînd-o de la rangul de simplă operă de talent la rangul de operă genială. Este adevăratul ei punct culminant. Parcă pentru această scenă a fost scrisă întreaga piesă, căci numai aşa se explică pentru ce numai acum, după ce a fost reprezentată sub această din urmă formă cu această scenă, *Vlaicu-Vodă* începe a fi considerată ca o operă de mare valoare.

Şi cine ar putea contesta că întreaga piesă n-a fost scrisă de Davila, cînd el a scris această scenă ?

Afară numai dacă n-am lua în serios spiritul de farsă, pe care Davila însuşi şi l-a afirmat în ultimul timp, şi ne-am închipui că, găsind manuscrisul lui *Vlaicu-Vodă* cu două sfîrşituri, şi-a făcut calculul să publice mai întîi pe cel slab, iar pe cel bun numai peste zece ani, tocmai pentru ca să-şi probeze definitiv paternitatea ce i s-ar fi putut contesta !

Scanned with OKEN Scanner

În acest caz însă Alexandru Davila ar fi un adevărat Machiavelli, adică i-am da mai mult decît dacă l-am recunoaşte ca poet al *Vlaicului*. S-ar păcăli adică tocmai duşmanii lui. Şi, desigur, nu o vor nici ei.

[*Flacăra*, an III, nr. 3, 2 noiembrie 1913, p. 26—27 ; reprodus din vol. *Scrieri critice şi estetice*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 100—105.]

AL. ŞERBAN [3]

PIESELE LUI ODOBESCU
Concluzii

Am declarat din prima zi cînd am început cercetările în chestiunea activităţii dramatice a lui Odobescu că sînt preocupat numai de dorinţa de a stabili adevărul şi că nu ne vom da îndărăt să tragem concluziile ce se im-

[3] Cronicar la revista *Flacăra*. El readuce în discuţie problema paternităţii dramei *Vlaicu-Vodă*. Punctul de plecare îl constituie publicarea (în *Flacăra*, an III, nr. 2, 26 octombrie 1913, p. 1) a unei scrisori aparţinînd lui D. Anghel, care afirmă : „... între hîrtiile, actele şi diversa corespondenţă ce au rămas după jurisconsultul şi omul de stat care a fost Eugen Stătescu, sunt două sau mai multe scrisori scrise de Odobescu probabil din vremea cînd funcţiona ca prim-secretar de legaţie la Paris, adică prin anii 1882—1885, în care el spune că lucrează la două piese de teatru, care-l ocupă şi care-i iau aproape toată vremea. Cuvintele cu care se exprimă autorul bineînţeles că nu le putem preciza, izvorul însă din care am această ştire este cert, fiindu-mi spus de o persoană în care am toată încrederea, însuşi fratele meu, care a citit aceste scrisori, fiind rugat să claseze hîrtiile rămase după răposatul Stătescu."

Într-un articol intitulat *Odobescu om de teatru* (în *Flacăra*, an III, nr. 5, 16 noiembrie 1913, p. 46), Al. Şerban mai aminteşte şi alte împrejurări : „D-l Rădulescu-Niger, funcţionar superior în Ministerul Instrucţiunei Publice, a trimis ziarului *Viitorul* o scrisoare în care afirmă că, în ultimii ani ai vieţii, Odobescu ar fi citit, de faţă fiind Gion şi d-l Rădulescu-Niger, primele două acte dintr-o piesă istorică în versuri intitulată *Doamna Clara*... Că această piesă a existat confirmă şi d-l Iuliu Dragomirescu, avocat, care, tot în *Viitorul*, publică o scrisoare : „Despre piesa lui Odobescu, *Doamna Clara*, ne-a vorbit adeseori marele prieten al său Hasdeu. Între Hasdeu şi Odobescu au

Scanned with OKEN Scanner

pun, oricare ar fi persoana care va avea norocul să se folosească de ele. Astăzi cititorii vor putea să se convingă pe deplin cît de imparțială a fost procedarea noastră în tot timpul acestei cercetări și cît de obiectivi am rămas, cu toate atacurile nedrepte aruncate asupră-ne, pînă la sfîrșitul acestei anchete penibile.

Înainte de a arăta concluziile noastre, să recapitulăm chestiunile ce am avut de lămurit.

După cum se știe, ele au fost de două soiuri : seria întîia era privitoare la activitatea teatrală a lui Odobescu ; iar a doua serie punea întrebarea delicată dacă există vreo legătură între această activitate și producțiile dramatice ale d-lui Davila. Partea întîia a chestiunii a fost lămurită în mod surprinzător de neașteptat. De unde pînă acum nu se știa nimic despre îndeletnicirea teatrală a lui Odobescu, cercetările noastre au arătat : 1) că Odobescu a fost un pasionat om de teatru ; 2) că a fost chiar director general al teatrelor ; 3) că a localizat două piese pentru prima noastră scenă, dintre cari una, *Nea Frățilă*, cu consimțămîntul autorului, trecea drept lucrare exclusivă a lui Gion ; 4) că, chiar din primii săi ani de carieră literară, Odobescu a fost preocupat de o serie de drame istorice, a căror listă s-a găsit în ceaslovul aflător azi în posesia d-lui I. S. Petrescu, pro-

existat strînse relațiuni de prietenie și literatură. Hasdeu, care nu aprecia decît anumite calități ale clasicului Odobescu, vorbindu-ne, atît mie cît și altora, despre piesa sa *Doamna Clara*, nu-i aprecia decît limba, criticîndu-i în mod vag acțiunea dramatică și dialogarea."

Într-un alt articol (*Doamna Clara*, în *Flacăra*, an III, nr. 6, 23 noiembrie 1913, p. 1), Al. Șerban precizează : „una din piesele scrise de Odobescu se numea *Doamna Clara* și [...] din această piesă cel puțin două acte în versuri au existat. Avem dovezi despre aceasta : afirmațiile d-lor Rădulescu-Niger și N. Ținc, precum și mărturisirile lui Vasile Cosmovici și Iuliu Dragomirescu că marele Hasdeu avea cunoștință de existența *Doamnei Clara* a lui Odobescu. Pentru alte amănunte, vezi articolele lui Al. Șerban : *Odobescu și Vlaicu-Vodă*, în *Flacăra*, an III, nr. 9, 14 decembrie 1913, p. 77 ; *Teatrul lui Odobescu*, în *Flacăra*, an III, nr. 9, 14 decembrie 1913, p. 84—86 ; *Doamna Clara a existat !*, în *Flacăra*, an III, nr. 12, 4 ianuarie 1914, p. 100 ; *Piesele lui Odobescu*, în *Flacăra*, an III, nr. 14, 18 ianuarie 1914, p. 116. Vezi, de asemenea, P. Locusteanu, *Cronica teatrală. Putea să scrie Odobescu pe Vlaicu-Vodă ?*, în *Flacăra*, an III, nr. 9, 14 decembrie 1913, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

fesor la liceul Sf. Sava ; 5) că dintre aceste piese, la care Odobescu se gîndea de pe vremea cînd a scris *Doamna Chiajna* și *Mihnea cel Rău,* nu se găsește azi nici una isprăvită ; 6) că, în sfîrșit, în fragmentele de versuri albe din *Decebal,* găsite în urmă de tot printre hîrtiile rămase de la Odobescu, sunt frumuseți în adevăr artistice, cari dovedesc că acest scriitor era în stare să aștearnă versuri frumoase cu rezonanță scenică de efect. Și am mai stabilit din chiar declarațiile văduvei lui Odobescu că acesta, pe vremea cînd se afla la Paris, lucra la două drame istorice : *Vintilă-Vodă din Slatina* și *Rafailă,* din cari de asemenea nu s-a găsit nici o urmă. Față de aceste rezultate, în mintea tuturor s-a născut întrebarea : dacă toată viața a fost preocupat de teatru, e cu putință ca Odobescu să nu fi săvîrșit nimic pe acest tărîm ?

Dar chiar dacă, din împrejurări ce nu le putem pătrunde, n-a putut să isprăvească nimic, ce s-au făcut cel puțin începuturile celor două drame *(Vintilă-Vodă din Slatina* și *Rafailă)* pe cari le lucra la Paris și de a căror soartă se interesa atît de mult încît, ca să-și aducă zilnic aminte de ele, le placardase titlurile în odaia sa de lucru ?

Din nefericire, cu toate cercetările făcute, această taină nu s-a putut limpezi în mod documentat. Și-atunci bănuielile au început să prindă temei. Bănuiala este, desigur, una din cele mai grozave puteri ale imaginației omenești. Dar, ca orice acțiune ce purcede din fantazie, ea este în stare să creeze din ireal, lăsînd celui ce durează această fascinantă clădire impresia adevărului celui mai neclintit.

Nu știm încă dacă din această categorie de alcătuiri omenești face parte șirul întreg de presupuneri, afirmări și raționamente cari au vrut să arate că între teatrul dispărut al lui Odobescu și teatrul existent al d-lui Davila ar dăinui strînse legături de rudenie. Aceasta se va vedea la sfîrșitul articolului.

Un lucru e sigur însă : bănuielile acestea se întemeiază pe două serii de dovezi care păreau categorice. Prima serie o alcătuiau diferitele scrisori pe cari Odobescu le-ar fi adresat prietenilor săi pentru a le vorbi de o piesă a sa *Doamna Clara* ; a doua serie erau afirmațiile cîtorva... supraviețuitori că Odobescu le-a citit cîndva o piesă cu acest titlu sau le-a vorbit despre ea.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre aceştia, d-l Rădulescu-Niger a precizat chiar, cu o putere de verosimilitate sugestivă, împrejurările în cari Odobescu i-a citit drama sa, arătînd că era tot în versuri ritmate şi că avea perfect acelaşi subiect ca şi *Vlaicu-Vodă*.

Declaraţia era categorică : cum însă d-l Rădulescu-Niger n-avea alt martor decît pe Gion, care este mort, şi pe d-l Ţinc, care n-a fost niciodată prea viu, a trebuit să încercăm a găsi o dovadă materială în stare să sprijine afirmaţiile d-lui Niger.

Din nefericire pentru d-sa, din fericire pentru d-l Davila, o asemenea dovadă nu s-a putut găsi. Am făcut, după cum se ştie, două feluri de cercetări : am căutat, în primul rînd, să comparăm opera cunoscută a lui Odobescu cu *Vlaicu-Vodă*. Rezultatul acestei comparaţii n-a fost deloc binevoitor d-lui Davila. Dimpotrivă : s-a văzut, din acel documentat articol al d-lui Locusteanu [4], că în *Vlaicu-Vodă* sînt aceleaşi situaţii tratate cu aceleaşi procedee artistice ca în *Doamna Chiajna*, că *Doamna Clara* are aceleaşi caracteristice ca şi celebra mamă a lui Petru Şchiopul ; că în Odobescu sunt versuri cu aceeaşi muzicalitate şi ritm, şi tehnică literară ca şi în *Vlaicu* ; că expresiile şi vorbele rare, neaoş româneşti din lucrările d-lui Davila, se găsesc, afară de cuvîntul *dosadă*, toate în Odobescu ; că limba pe-alocurea are aceeaşi savoare românească veche ; că anumite idei istorice — printre cari aceea care atribuie lui Vlaicu zidirea mînăstirei Snagov — fac parte din concepţia lui Odobescu etc., etc.

Rezultatul acestei cercetări de ordin mai mult ştiinţific, deci teoretic, dedea un început de temelie solidă acuzărilor ridicate de d-l Niger. Dar el constituia mai mult o prezumţie serioasă contra d-lui Davila, decît o dovadă materială precisă. Prin urmare, am purces să căutăm dovada materială.

După cum am mai spus însă, dovezi materiale cari să stabilească legătura presupusă dintre *Vlaicu* şi Odobescu nu s-au găsit. Dimpotrivă, am găsit oarecari dovezi, bine-

[4] *Cronica teatrală. Putea să scrie Odobescu pe Vlaicu-Vodă ?*, în *Flacăra*, an III, nr. 9, 14 decembrie 1913, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

înțeles de aceeași valoare ca și acelea pe cari le aveam contra d-lui Davila, cari sunt în sprijinul său.

Așa, de pildă, una din dovezile cari ne-au zdruncinat încrederea ce-o aveam în exactitatea afirmațiilor d-lui Niger este faptul că în ceaslovul în care Odobescu și-a trecut titlurile tuturor lucrărilor sale, *Doamna Clara* nu figurează. Ne-am uitat cu de-amănuntul dacă nu cumva lipsește vreo filă din acest ceaslov : toate sunt la locul lor. Dacă Odobescu a lucrat în adevăr la această piesă, atunci curioasă trebuie să fi fost providența care l-a inspirat să nu-i treacă titlul între celelalte lucrări.

O altă dovadă care arată nu că d-l Davila ar fi autorul lui *Vlaicu-Vodă*, dar că d-sa se îndeletnicește de mult de tot cu teatrul, este următoarea declarație a unui distins profesor universitar al cărui nume nu-l putem da, fiindcă n-am avut vreme să-i cerem această învoire.

Acum vreo douăzeci de ani — ne-a spus distinsul profesor — am fost la d-l Davila pentru niște date privitoare la părintele său. Pe masa d-sale de lucru am văzut o mulțime de caiete. M-am uitat grăbit prin ele și am văzut că cuprindeau tot felul de încercări de piese istorice. L-am întrebat atunci : „D-ta te ocupi cu teatrul ?“ Dînsul mi-a răspuns : „Asta nu-i nimic. Am un pod plin de manuscrise. Dar toate sînt proaste. Pînă nu voi izbuti să fac una bună, n-am să public nimic.“

Această întîmplare nu dovedește, desigur, că d-l Davila a izbutit să facă o piesă bună. Împreună cu argumentul precedent însă, ea arată că, dacă admitem ca suficiente prezumțiunile serioase ce sunt în defavorul autorului mărturisit al lui *Vlaicu*, s-ar găsi dovezi de aceeași valoare cu cari s-ar putea stabili chiar că d-l Davila este în adevăr autorul piesei care-i poartă numele.

Pentru a strînge și a da la lumină toate dovezile de acest soi, ne-am adresat și d-lui Davila prin doi prieteni ai săi. Fostul director al teatrelor însă a refuzat să dea vreo lămurire. Fie că această atitudine i-a fost impusă de nesuccesul ce l-a avut cu explicațiile necerute pe cari le-a dat cu privire la titlul lui *Vlaicu-Vodă*, fie că ea exprima disprețul omului atacat care se simte tare fiindcă se știe nevinovat, ea a contribuit, fără voia noas-

Scanned with OKEN Scanner

tră, să rămîie nelămurit o parte din misterul pe care noi ne-am silit să-l împrăştiem.

Prin urmare, concluzia, în această afacere: Exprimîndu-ne nedumerirea faţă de dispariţia misterioasă a pieselor *Vintilă-Vodă din Slatina* şi *Rafailă*, credem că, întemeiaţi pe materialul documentar care se cunoaşte pînă acum, nu se poate contesta d-lui Davila paternitatea lui *Vlaicu-Vodă*. Deşi avem impresia limpede că în *Vlaicu-Vodă* sunt două feluri de versuri şi deşi, la un anumit moment, această impresie, stimulată de declaraţia d-lui Niger că primele două acte din această piesă sînt acelea pe cari i le citise mai de mult Odobescu sub titlul de *Doamna Clara*, ne sugerase ideea să despărţim, într-o nouă ediţie, ceea ce părea că aparţine lui Odobescu de ceea ce credeam că este al d-lui Davila, — socotim că asemenea operaţie n-ar folosi adevărului, cîtă vreme nici scrisoarea pomenită de d-l Anghel, nici alt document incontestabil privitor la *Doamna Clara* nu s-a putut găsi.

Deci, pînă la noi descoperiri, *Vlaicu-Vodă* rămîne opera d-lui Davila. [5]

[Reprodus din *Flacăra*, an III, nr. 19, 22 februarie 1914, p. 1—2.]

[15] Menţionăm că am inclus acest articol în antologia de faţă cu scopul de a arăta chiar concluziile lui Al. Şerban, concluzii formulate în sprijinul paternităţii lui Alexandru Davila asupra piesei *Vlaicu-Vodă*.

Scanned with OKEN Scanner

II. OPERA ÎN TIMP

EMIL D. FAGURE

TEATRUL NAȚIONAL. „VLAICU-VODĂ“ [6]

Dramă în cinci acte, în versuri, de d-l Alexandru Davila

Dacă, în genere, după perioada clasicismului, piesele istorice bune sînt o raritate în literatura universală, în literatura noastră ele ajunseseră în ultimul timp obiect de adevărată oroare pentru cetitori și spectatori. Era destul să anunțe o revistă sau un teatru o piesă istorică, pentru ca publicul să se ferească a citi sau a veni la spectacol — și aceasta cu multă dreptate. Piesele acestea istorice erau sau niște tratate istorice mai mult sau mai puțin false, dar totdeauna plictisitoare, asupra vreunui domn sau domnițe, sau o asomantă și gălăgioasă pledoarie naționalistă, făcută cu talentul unui avocățel de judecătorie de ocol.

Iată de ce publicul s-a ținut departe de asemenea „piese originale“ și a făcut foarte bine.

[6] În ediția 1902 a piesei se precizează că la premieră a avut următoarea distribuție: Vlaicu-Vodă — Const. I. Nottara; Român Grue — I. Dimitrescu; Mircea Basarab — Aristide N. Demetriade; Costea Mușat — Ion Petrescu; Banul Miked — V. Leonescu; Spătarul Dragomir — V. Cernat; Groza Moldoveanul — P. Sturdza; Preacuviosul Nicodim — G. Achille; Pala italianul — Aurel Petrescu; Baronul Kaliany — I. I. Livescu; Vlad dobceanul — C. Mărculescu; Manea — I. Constantiniu; Aldea Algiu — G. Madan; Român Herescu — M. Geanau; Murgu — V. Maximilian; Baldovin — F. Simionescu; Pîrcălabul curții — Z. Bârsan; Solul sîrbesc — T. Bulandra; Moș Neagu — Th. Petrescu; Un căușel — A. Barbelian; Întiiul boier — St. Decu; Al doilea boier — A. Barbelian; Al treilea boier — R. Castriș; Întiiul moșnean — P. Ciucuretti; Al doilea moșnean — R. Castriș; Un boier bătrîn — P. Ciucuretti; Clara doamna — Agata Bârsescu; Domnița Anca — Titi Gheorghiu; Sanda — M. Voiculescu; Un copil de casă — Ir. Bărbulescu.

Scanned with OKEN Scanner

După un asemenea faliment al genului pieselor istorice, drama în versuri *Vlaicu-Vodă* a d-lui Alexandru Davila aproape răsună ca o trîmbiță de redeșteptare.

Primordiala calitate a acestei piese e că autorul nu se pune să ne povestească ce se zice despre eroul său și nici pe erou nu-l face manechin, care după apăsare pe anumite butoane să înceapă a recita discursuri, în care să recunoști numaidecît pe autor și să nu mai recunoști nimic din eroul său !

Autorul face să se petreacă din nou sub chiar ochii noștri ceea ce istoria arată că s-a mai întîmplat odată, pe la 1360, cînd în Muntenia domnea Vladislav Basarab, numit de popor Vlaicu-Vodă.

Dacă însă autorul ar pune să se petreacă toate aceste scene, numai pentru a arăta adevărul istoric, n-ar putea captiva atenția spectatorului. Adevărul istoric e însă numai *mijloc*, nu *scop*.

Scopul e ca prin iluzia scenică a unei realități de mult trecute să miști pe spectator, înălțîndu-l la sentimente superioare.

Marele Lessing, vorbind de *Zelmira* lui Du Belloy, scrie : „Țelul tragediei e mult mai filozofic decît acela al istoriei și înseamnă a o înjosi de la adevărata ei demnitate făcînd din ea un panegiric al oamenilor iluștri sau abuzînd de ea pentru a hrăni mîndria națională".

Tocmai aci stă valoarea intrinsecă a dramei *Vlaicu-Vodă*. Ea nu e un panegiric al acestui domn al Munteniei, nici nu se abuzează în ea de scenă pentru a se aprinde rachete patriotice de o sinceritate dubioasă. Faptul acesta dă o adevărată însemnătate din punct de vedere *național* acestei lucrări de literatură dramatică. Țelul autorului, idealul său, a fost să facă să tresară coltul cel mai ascuns și cel mai prețios al spectatorului, în care doarme sentimentul național. Tocmai însă din astă pricină gălăgia tiradelor peste tirade a fost evitată și la un așa de nobil scop s-a ajuns prin așa sobre mijloace. Sînt cîteva numai momentele în cari vibrează o notă națională, dar momentele acestea sînt atît de bine pregătite, sînt atît de oportune și figurile cari aduc această notă sînt atît de îndreptățite a o face și au atîta ascendent asupra noastră, încît fiorul ce încerci ca spectator îți spune mai bine ca orice ceea ce a știut autorul să redeștepte în tine și ceea ce plecînd de la spectacol vei

Scanned with OKEN Scanner

simți încă multă vreme trezindu-se și ocupîndu-ți forul interior al sufletului.

Din aceste puncte de vedere, *Vlaicu-Vodă* este una din cele mai puternice scrieri dramatice cu subiect național cari s-au scris la noi de la *Răzvan și Vidra* încoace.

*

Autorul a ales ca principal conflict dramatic al piesei lupta dintre Vlaicu-Vodă, de neam Basarab și creștin ortodox, și muma sa vitregă, doamna Clara, văduva lui Alexandru Basarab, femeie străină aspirațiilor naționale ale românilor și agentă a papistașilor.

Un episod secundar — dragostea arzătoare dintre Mircea Basarab și Anca, fiica doamnei Clara — se împletește în chip foarte dramatic cu acțiunea principală. În adevăr, doamna Clara profită de faptul că Mircea iubește pe fiica ei Anca și vrea să-și facă dintr-însul un instrument împotriva lui Vlaicu. Ea merge pînă a-i propune să ucidă chiar dînsul pe Vlaicu-Vodă, ceea ce Mircea refuză, cu toate că doamna Clara îi aprinde mintea cu vise de domnie și cu ura împotriva lui Vlaicu, care, pentru a avea un aliat în contra mumei sale vitrege, a promis pe sora sa, Anca, țarului sîrbilor.

Modul cum sînt tratate paralel și mereu contopindu-se aceste două conflicte face ca acțiunea să înainteze cîștigînd mereu în interes și captivînd atenția spectatorului. Pe unde intervine o scurtă narație istorică, ea e provocată de un interes al acțiunei, contribuie a face mai puternic coloritul epocei și lasă în urma sa un parfum arhaic care pune sufletul spectatorului și mai bine în atmosfera ce respiră întreaga acțiune a piesei.

Actul întîi începe prin a ne dezvălui în admirabile versuri lirice amorul dintre Mircea și Anca ; miezul acestui act e ocupat de o puternică scenă de conjurație a boierilor munteni, îndemnați de energicul boier moldovean Groza, venit să ceară ajutor contra lui Lațcu-Vodă, care tolerează în Moldova papistășimea.

E multă viață în acest tablou ; nu vezi figuranți, toată lumea se agită deopotrivă, replicele cad cu efect una după alta, discursurile prea lungi sînt evitate, cugetări și sentimente înalte scapăr adesea dînd întregului un farmec și caracterizînd în mod fericit personagiile.

Scanned with OKEN Scanner

Actul se termină cu o scenă violentă, cînd conjuraţii surprind spionîndu-i pe Pala italianul, iscoada doamnei Clara. Mircea intervine şi toată această scenă furtunoasă se pierde în mod delicios prin apariţia Ancăi — Iubirea ! — care se aruncă la pieptul lui Mircea. E un final al unui adevărat poet !

Actul al doilea ne înfăţişează curtea lui Vlaicu-Vodă, uneltirile doamnei Clara şi ale ungurimei, finеţa diplomatică a lui Vlaicu, care, deşi se arată supus mumei sale, nu o lasă să-şi întindă nefasta-i influenţă.

Actul al treilea e consacrat luptei sufleteşti a lui Mircea, pe care-l frămîntă acum şi visuri de domnie, şi amorul pentru Anca. Doamna Clara cearcă a-l întrebuinţa ca instrument pentru a ucide pe Vlaicu-Vodă, ceea ce dînsul respinge. Acţiunea culminează în actul al patrulea şi odată cu ea creşte şi avîntul întregei lucrări.

Vlaicu a aflat că doamna Clara a decis să-l omoare la noapte şi adună pe boieri, cari se însărcinează cu paza lui. Scena reprezintă camera de culcare a lui Vodă şi e de un pitoresc minunat, cum pitoreşti sînt veşmintele boiereşti şi cele de la curte, cari exercită asupra ochiului un efect ce armonizează atît de bine cu limba din versurile d-lui Davila. Urmează apoi o scenă cu doamna Clara, pe care Vodă o ataţă şi mai mult la fapta ei nelegiuită. Răspunsurile ce dau doamnei Clara banul Miked şi spătarul Dragomir sînt mici capodopere de inspiraţiune cu caracter naţional. Ele au şi fost subliniate cu aplauze furtunoase.

Actul acesta foarte pasionant se termină cu actul neizbutit al doamnei Clara şi al ucigaşilor ei asupra lui Vlaicu-Vodă.

Actul final ne arată disperarea lui Mircea cînd vede că Anca e dată după ţarul sîrbilor, încercarea sa de a ucide pe Vlaicu şi devotamentul omului din popor, Grue, care, devotat soldat al lui Vlaicu, sare înaintea lui Mircea şi primeşte în locul domnului său lovitura de moarte.

Plîngerea lui Vodă la cadavrul lui Grue termină actul şi e încă o scenă cu adevărat omenească, simţită şi care mişcă pe spectator.

...Dar parcă aud pe unii Zoili indignîndu-se :

— Ce ? Nici un defect n-are această scriere ?

O fi avînd unele, cum, de pildă, nehotărîrea nu tocmai lămurită pentru noi a caracterului lui Mircea, unele

Scanned with OKEN Scanner

lungimi în actul al treilea, unele împerechieri de arhaisme cu neologisme — dar de atîtea lucruri frumoase nu se mai văd defectele, pe cari dealtfel poate să le fi văzut şi autorul, care e unul din acei mari scriitori cari ştiu să-şi facă singuri control şi cari niciodată nu cred că au făcut lucru destul de bun, ci mereu rîvnesc spre mai bine. Iată de ce putem aştepta alte frumoase lucrări de la autorul lui *Vlaicu-Vodă*. [...]

Publicului îi spunem : *Vlaicu-Vodă*[7] merită să ţină multe seri afişul Teatrului Naţional.

[Reprodus din *Adevărul*, ediţia de seară, an XV, nr. 4 507, 15 februarie 1902, p. 1.]

GEORGE RANETTI

[PREMIERA LUI „VLAICU-VODĂ" DE ALEXANDRU DAVILA][8]

[...] A fost o neaşteptată plăcere pentru numerosul public care a asistat la prima reprezentaţie a piesei *Vlaicu-Vodă*.

Plăcere, pentru că — s-o spun de la început — piesa este foarte bună ; neaşteptată plăcere, pentru că finii cunoscători într-ale artei cari umpleau sala, nu cunoş-

[7] Redăm şi aprecierea lui Emil D. Fagure despre felul cum a fost jucată această premieră : „...artiştii, începînd cu d-l Nottara şi terminînd cu tînărul elev de conservator Aurel Petrescu, şi-au făcut toată datoria şi teatrul a făcut bine efectuînd costume şi decoruri noi".

[8] În ceea ce priveşte caracteristicile spectacolului, iată ce menţionează George Ranetti : „Montată cu multă îngrijire — decoruri şi costume noi — piesa nu a lăsat de dorit decît ca interpretare ; e drept însă că foarte puţin. Şi această observaţie o fac cu atît mai mare părere de rău, cu cît e vorba de rolurile principale şi de doi artişti eminenţi : d-ra Agatha Bârsescu şi d-l Nottara. Nu prea studiaseră îndeajuns rolurile, dar totuşi (ce piedici nu învinge talentul ?) au avut excelente momente. Celelalte roluri foarte bine. D-ra Titi Gheorghiu, foarte drăguţă în Anca ; d-l Aristide Demetriade (Mircea), care a pus multă inimă, ca şi d-l Leonescu, apoi d-nii Ion Petrescu, Mărculescu, Sturdza, Cernat, Achille, Livescu. Dintre tineri, d-nii Bulandra şi d-l Aurel Petrescu, un tînăr cu un frumos viitor, cu voce caldă şi înfăţişare simpatică. D-l Petrescu a produs o admirabilă impresie în rolul lui Pala." [*Universul*, an XX, nr. 45, 16 februarie 1902, p. 2—3.]

Scanned with OKEN Scanner

teau pînă acum în d-l Davila decît pe *sportsman*-ul bine apreciat, pe omul inteligent, pe *causeur*-ul de duh, care face deopotrivă și deliciul saloanelor elegante și pe al mediilor artistic-boheme.

Debutul d-lui Davila, ca autor dramatic, a fost fericit. A călcat în teatru cu piciorul drept, cum zice românul.

Ceea ce doresc — și sunt încredințat că sunt ecoul tuturor celor cari i-au aplaudat — e ca să nu se oprească la această primă și valoroasă lucrare. Să nu ia meșteșugul de autor dramatic numai ca un sport frivol, ca să omoare vremea, ci să se consacre cu dinadinsul acestei vocațiuni ce s-a revelat în d-sa ca o floare tîrzie, dar așa de frumoasă.

Mi-a plăcut piesa d-lui Davila, mai întîi fiindcă și-a căutat subiectul în falnicul nostru trecut istoric, comoară neprețuită dar aproape virgină, pe care tinerii noștri literați o ignorează sau pe nedrept o disprețuiesc. Apoi, sînt în *Vlaicu-Vodă* versuri minunate, sonore, muzicale, — cînd drăgălașe, cînd pline de căldură și de elocvență. D-l Davila nu ni s-a înfățișat numai ca un autor dramatic ce ne dă multe promisiuni, dar și ca un poet de talent și încă — spre mai marea d-sale laudă — ca un poet în care vibrează înălțătoare sentimente românești.

Aplauzele spectatorilor au subliniat multe tirade scînteietoare de avînt patriotic și, în special, aceea în care autorul arată de ce mare preț este pentru poporul românesc datina străbună. Autorul a fost chemat și salutat cu simpatie la sfîrșitul fiecărui act. [...]

[Apărut sub titlul *Teatrul Național. Vlaicu-Vodă, dramă în 5 acte de Al. Davila*, în *Universul*, an XX, nr. 45, 16 februarie 1902, p. 2—3.]

G. BOGDAN-DUICĂ

„VLAICU-VODĂ"

Dramă în cinci acte, în versuri, de Alexandru Davila

Dacă spațiul ne-ar îngădui, am face o comparație amănunțită între *Vlaicu-Vodă* și *Patria* lui Sardou — tragedie de la care este probabil că s-a inspirat d-l Ale-

xandru Davila — am face apoi altă comparație între *Maria Stuart* de Schiller și *Vlaicu-Vodă*. Asemănarea cu Schiller ne-ar ajuta să dovedim pe larg pentru ce nu-i tocmai fericită ideea de-a face dintr-o confesiune motivul exclusiv al unei drame sau al unui caracter și pentru ce, dîndu-i o atenție meritată, poezia bisericii catolice ar fi putut fi priincioasă gradațiunii plăcerii estetice pe care autorul român a voit să ne-o procure. Comparațiunea cu spectaculosul Sardou ne-ar ajuta să dovedim că pînă și autorii iubitori de senzații teatrale, cum este Sardou, nu se pot dispensa de motivări mai adînci și mai personale, decît cele ce se găsesc la d-l Davila.

Facă cititorii înșiși asemănările despre care vorbim și se vor încredința că autorul român n-a ridicat destul de sus idealul artistic spre care a rîvnit și că bine ar fi fost să cunoască sau să asculte o povață a lui Lessing, care cere talentului producător să producă sub controlul criticei, de care nu trebuie să fie lipsit niciodată. Cu prea multă modestie, Lessing mărturisea că dramele lui sînt mai mult rodul criticei decît al poeziei sale. În *Vlaicu-Vodă* nu descoperim toată critica și alegerea de care piesa ne îndreptățește să-l ținem capabil pe autorul ei.

Nici un motiv fundamental nu-i nou în *Vlaicu*. Cu aceleași motive s-au scris multe drame celebre. Așa fiind, nu înțelegem pentru ce un talent care nu-i inovator n-ar ține seamă și de criteriile ce le poate observa bine și cu succes realizate în astfel de drame. Acesta ar fi fost binele de obținut, dacă lucrarea ar fi fost mai riguros supusă la propria critică a autorului.

Astfel, noi nu ne-am putut entuziasma de *Vlaicu*, pe care însă l-am citit cu bucurie, pentru părțile lui cele frumoase. Povestindu-i cuprinsul, vom arăta cîteva și din aceste părți ; dorind să fim de oarecare folos autorului, vom arăta însă mai multe din cele ce ne-au împiedicat să ne alăturăm la entuziasmul articolelor din gazetele cotidiene.

Actul I. Pala — care se va releva ca un copil sincer, glumeț, credincios, ușurel la minte și trădător din recunoștință, cui i-a făcut bine — spionează pe boierii lui Vlaicu, care pregătesc împreună cu boierii moldoveni un „izod“ spre Moldova și răsturnarea catolicului Lațcu. El spionează din porunca doamnei Clara, mama lui Vlaicu.

Scanned with OKEN Scanner

Neagu, sluga lui Pala, l-aduce pe acesta în pădurea fioroasă unde se vor aduna boierii. Pala află mai mult decît ce caută, află și de amorul lui Mircea cu Anca, sora lui Vlaicu-Vodă. Pala află tocmai acum, abia acum, deși Neagu, sluga lui, știe de mult și deși acesta dă îndată o dovadă că-i foarte guraliv, cînd vorbește despre lucruri și mai grave, anume despre planurile boierilor, pe care le aprobă, le laudă și le discută cu Pala, instrumentul catolicei Clara. Neagu-i prea cuminte ca să poată fi atît de guraliv fără nici o cauză ori să fi fost atît de tăcut, iarăși fără nici o cauză. El împlinește un scop al poetului cînd vorbește, nu vorbește cu evidentă necesitate psihologică.

Mircea trece cu Anca numai din întîmplare prin locul pe care boierii n-avuseseră vreme să i-l spună, ca să vie și el anume pe acolo. Dar Mircea știe ce vor face boierii : „...un sobor, / Ca să facă, nu știu care, vitejie boierească. / Meargă ei. La ce mi-e slava ? Anca mea să mă iubească ! / Și de mi s-ar da domnia — dac-aceasta s-ar putea ! / Eu m-aș lepăda de dînsa ca să fiu cu Anca mea."

Deocamdată luăm act de-aceste vorbe.

Apropiindu-se boierii, Mircea, care-i crede niște străini, s-ascunde cu Anca în pădurea deasă. Boierii sosesc. Ei vin c-o hotărîre luată pe jumătate, vorbesc între ei despre lucruri pe care toți le știu și le-au mai vorbit, din care cauză este și indiferent cine ce spune. „Suferințele Moldovei ce să vi le mai arate / Glasul meu, căci le cunoașteți" etc., zice Groza. Totuși le mai spune și el, pentru că poetul are nevoie să le spuie astfel publicului : ceea ce nu-i dramatic ! Capii care „aleseseră" pe noul domn al Moldovei îl proclamă. Este Mircea. Scurtul moment al surprinderii și consimțămîntului boierilor este bine dat. Un boier, Costea sau Miked, va merge și la Vlaicu-Vodă să-i spuie ce s-a făcut. Boierii pleacă spre capitală, la Argeș. Dar un căușel descoperă pe spionul Pala într-o scorbură. Toți se-ntorc speriați. Primejdia este mare, declară Groza. Și în *Patria* lui Sardou (actul al II-lea, la sfîrșit) este o primejdie mare. Dar ce puțin vorbesc geuzii lui Sardou ! Și ce fac ! O-nvălmășeală scurtă, tainică, sîngeroasă, crudă și patriotică și-o tăcere lungă ce-i urmează : primejdia a trecut. La d-l Davila, Groza lucrează singur. Mai întîi el se

Scanned with OKEN Scanner

„năpustește“ asupra lui Pala, dar se oprește ; apoi, „pășește“ iar, să lovească, dar nu dă ; apoi „face un gest“, dar Pala se sucește și rămîne teafăr ; Groza se „înduioșează“ acum de rugăciuni ; dar îi trece și duioșia și el se-ntoarce iar „hotărît“. Pala îl îmbrîncește. Groza se repede cu un „Dă-i !“, dar Pala se apără. Groza „atacă“ acum, dar, în sfîrșit, Pala strigă pe Mircea. De unde știa Pala că Mircea nu-i departe, că Mircea se apropie, că acum l-aude ? Aceasta nu se-nțelege, nu se vede. Cine citește drama măsoară deci cu neplăcere distanța mare între un piept de spion și o spadă de răsturnători de domni răi. Pe scenă, o regie care nu ține seama de prescripțiile autorului poate acoperi defectul. Firește, Mircea mîntuiește pe Pala. Și aici este zis frumos : „...*Mircea* : Ești rănit ? / *Pala* : Nu, nu... dar moartea, ce-a trecut așa d-aproape, / Mi-a lăsat un frig în suflet și o negură pe pleoape.“

Lui Mircea i se va oferi domnia, aceasta o știm ; mai știm că el este hotărît să n-o primească, deși nu auzim și nu înțelegem pentru ce nu le-a spus acest lucru mai nainte de a-i vedea porniți spre codrul verde, la complot. Mircea nu primește. Bine. Dar de ce stă uimit, cînd știa că se poate să i se dea domnia ? După ce zisese : „Și de mi s-ar da domnia, dac-aceasta s-ar putea, / Eu m-aș lepăda de dînsa“ etc., de ce să mai zică surprins : „Eu, eu voievod !“, „O coroană ! Mie !“, „Domn !“ etc. Și după ce se lăudase către Anca, vorbind adevărat : „Ei, și-apoi ? Dar în războaie, la Vidin, la Făgăraș, / Cînd era mai cruntă lupta, fost-am coadă sau fruntaș ?“ ; pentru ce se micșorează acum, zicînd : „Pentr-un suflet așa tînăr, ce pe lume-abia răsare / Și d-acum abia paharul vieței a-nceput să-l bea... / Nu... Moldova-i prea departe... Nu mă las de țara mea.“

Cine să-l crează ? Tovarășii de lupte, către care vorbește ? Dar ei nu l-au văzut la Făgăraș și la Vidin ? Norocul inspirației a părăsit deci și această scenă, în care mulțumim lui Nicodim că ne despăgubește întrucîtva cu versurile frumoase ce urmează : „Știi tu cum întinde Papa peste vița omenească / Legea lui ? Azi, într-o țară, vin călugări minoriți / Care trec cerșind o pîine, blînzi, cucernici și smeriți ; / Dar ca mîine sosesc alții, care cumpără o șură : / Trece-o lună, trec două, și ce-auzi ? C-o prefăcură / Într-un schit de lemn cu clopot, strane, tîm-

Scanned with OKEN Scanner

plă și altar ; / Iar de trece-un an, răsare, cu șanț mare la hotar, / De sub șura de nuiele, o statornică clădire, / Un castel de zid de piatră sub obraz de mînăstire, / Spadă lată subt o rasă, coif de fier subt un potcap, / Cum e Roma, cum e Papa cu-ntreita-i mitră-n cap."

Da Mircea tot nu vrea. Boierii-l părăsesc deci cu multă grabă, cu dispreț în ochi și în vorbele ce i le aruncă. Și Costea, capul neamului Mușat, om bătrîn și cuminte, cel mai mare boier, om cumpătat, și el îl părăsește.

Mircea rămîne cu amorul Ancei, cu recunoștința lui Pala și c-o dorință. Este o dorință foarte interesantă. Groza singur rămăsese mai în urmă, să-ntrebe pe Mircea ce-ar fi trebuit să fie întîiul gînd al tuturora, pentru ce nu primește adecă domnia.

Neprimind nici un răspuns, pleacă și Groza exclamînd : „Ceasul care trece nicicînd nu va mai veni." Mircea replică : „Doamne, n-asculta !" Cu alte vorbe : Deocamdată lăsați-mă cu Anca, iar de dragul meu Dumnezeu să-mi aducă mai tîrziu alt ceas ca acesta ce-l las acum să treacă !

Așa se sfîrșește actul cel mai puțin reușit din drama d-lui Alexandru Davila.

Actul al II-lea. Miked face în ziua următoare încercarea anunțată (actul I, scena 5) de Costea, de-a obține învoiala lui Vodă. Pentru cine o face, după ce Mircea refuzase alegerea ? Nu știm pentru cine. Scena-i pusă deci pe un fond nelămurit. Vodă este un creștin bun (IV, 7), are chiar inspirații divine, pe care nu le cunoaștem mai de-aproape (IV, 2), este filosof, care știe ceti în cartea sufletelor (II, 1) în ale altora ca și într-al său. El cunoaște lumea. Atunci, de ce nu-și cunoaște boierii ? Între ei sînt doar oameni ca Costea și Miked, care nu pot da numai sfaturi (II, 1), ci ar putea să țină și o taină. În toată domnia nu-i nici un suflet care să știe ce vrea Vodă ! Cum s-ar putea deci să iasă o acțiune cu adevărat dramatică din această izolare a lui ? Acțiunile dramatice sînt cu atît mai interesante, cu cît mai degrabă se înțeleg scopurile lor. Vlaicu însă ascunde tot. El înlătură conflictele, înlătură faptele, este nedramatic.

Un singur om pare că știe ce vrea el, este Grue, pretins reprezentat al poporului român (V, 9 : „Însușirile de suflet în popor adînc săpate"). Aici s-a încercat o motivare adîncă, s-a scos la iveală rasa. Decît mi se pare că

Scanned with OKEN Scanner

Grue este prea tăcut ca să poată fi luat drept român adevărat. În toată drama el nu spune nici un singur cuvînt !

Revenim la Vlaicu. De trei ani Vlaicu ascunde tot și nu-i vina lui dacă în sfîrșit trebuie să se miște și el ceva mai mult decît voiește.

În mișcare îl pune doamna Clara, care poruncește, ale cărei porunci le împlinește Vodă. Clara-i înverșunată din cauza opoziției ce începe să-i facă banul Miked. Miked a început anume lupta contra ei, apărînd pe boierii care voiseră să ucidă pe Pala și spionul. Clara cere de la Vlaicu sprijinul lui domnesc, închisoare și urgie pentru boieri. Ce va face Vlaicu ? Vlaicu crede că nu i se poate împotrivi cîtă vreme nu va sosi ajutorul cerut de la craiul sîrbesc Stareț ; dar nici pe boieri nu-i poate oropsi, deoarece el îi aprobă din tot sufletul său ascuns. El caută să „adoarmă“ pe Clara și promite că va pedepsi pe căpetenia răzvrătiților, pe Groza. Este o concesie făcută Clarei. Clara o primește. Succesul este datorit și generalului Kalianÿ, care se află în Argeș cu o trupă ungurească, este aproape de granița ardelenească, de unde i-ar putea sosi ajutor, și sprijinește firește pe Clara, care l-a adus la Argeș, ca sprijin pentru catolicizarea țării.

Doamna Clara este un caracter neexplicat. Ea stă în fruntea unei mișcări de catolicizare. Da mișcarea nu se vede. Nu vezi, d.e., nici o biserică, nici un popă catolic, nici un conflict real, pe scenă, demonstrativ, nici o mișcare contrară în mase, în popor, ca, de pildă, în *Egmont* de Goethe ; auzim numai de acest fel de lucruri ; genul epic se substituie astfel celui dramatic. Clara, pusă pe un fond catolic, energic, militant, poetic, care provoacă contramișcarea „ohridimei“ (!), ar avea altă realitate. Și mai reală ar fi dacă, pe lîngă aceasta, am descoperi în ea motive pur omenești, ușor de inventat și pe care ne abținem a le propune noi. Astfel rămîne abstract și rece motivul mărturisit de ea (IV, 6) cînd vorbește de datina română pe care o urăște, de „propășirea“ ce-ar aduce-o catolicismul și de iubirea ei și-a lui Vodă pentru putere (V, 6). Este fără îndoială adevărat că, în dramă, acțiunea, tehnica, este mare lucru, dar nu-i mai puțin adevărat că mare lucru este și omul, crearea omului dra-

Scanned with OKEN Scanner

matic. Piese cu acțiuni defectuoase, ca d.e. *Egmont* de Goethe, sînt mîntuite pentru că ne înfățișează oameni, oameni. Schiller, sătul de eroi și domnitori, creează pe Maria Stuart și pe Elisabeta, două femei, nu două principii religioase. Și, în sfîrșit, Shakespeare nu ne învață același lucru, nu-i el un neîntrecut, dumnezeiesc făcător de oameni ? Cine-i însă Clara din *Vlaicu-Vodă* ? Care sînt încercările de-a ne-o prezenta ca femeie ? Unde-i singura notă omenească, care s-o apropie de simpatia noastră, fie și numai pentru a o putea suferi pînă la capăt ? Ni se cere mult cînd ni se pretinde să credem că o Clară poate vorbi așa : „Azi, de pildă, poruncit-am, c-așa-mi place, / Să s-arunce-n lanțuri Groza, Mircea, Vlad, acei boieri“ etc. Aceasta nu-i numai pervers, ci și copilăros și antipatic. Filosofia lui Vlad, care a tolerat trei ani aceste capricii, a fost prea creștinească. Arta, care a redus pe antagonista lui Vlaicu pînă aici, a fost părăsită în acest moment de orice autocritică.

Clara se deșteaptă repede din adormirea din urmă. Kaliany îi aduce știrea că solia lui Stareț este pe drum și că ea vine să ceară pe Anca. Ceva trebuie să fie la mijloc. Deci Clara va sprijini pe Anca și Mircea (II, 6, 7), nu din alt motiv, decît pentru interesul puterii sale. Poezia fuge și-aici de politică. Scena ce urmează (II, 8) este un pas înainte. Clara-i impulsivă. Boierii sînt la curte, veseli că Vodă îi primește, veseli, desigur, de vorbele semnificative ce le-a spus lui Miked (II, 1), cînd el intervine la Vodă : *(Un copil de casă intrînd din dreapta)* : Clara doamna. *Vodă (sculîndu-se repede, bucuros de întrerupere)* : Ah ! *(Cată la Miked, care pricepe și se închină).* Da. Du-te ! *(Văzînd că Miked așteaptă sfîrșitul vorbei, el stă puțin la îndoială, și-apoi, ca cum n-ar da nici o greutate celor ce zice)* : Spune-le ce vei voi ! *(Miked se închină din nou, mulțumit.)*“ Etc.

Boierii sînt deci veseli de aceasta. În curînd vor fi mai veseli. Clara-i comunică lui Vodă, în auzul tuturor, că Mircea va fi bărbatul Ancei. Vodă se opune. Anca-i a țării, țara are drept să decidă și țara vrea pentru Anca un domn. Atît zice el : „Fii domn tu însuți, soțul ei să fii de vrei“. Mircea se teme că va pierde pe Anca și izbucnește : „Fie, pentru ea m-oi face domn / Costea, Groza, Vlad, Algiu, mîndră ceată boierească, / Mă mai vreți în capul vostru ?“

Scanned with OKEN Scanner

Mircea este aclamat, doamna Clara strigă : „Trădare !“ Ea voise să-nlăture un aliat, pe Stareț, și-acum un amic al ei, Lațcu, e-n primejdie, și o țară mai mult, boierii moldoveni, contra ei.

Vlaicu trebuie să fi știut, una a spus, alta a făcut, a trădat.

Dacă mia de călăreți a lui Stareț (I, 1) ar fi în Argeș, Vlad ar începe lupta pe față. Dar ei nu-s, sosesc abia peste două-trei zile. Scena II, 2, se repetă din cauza aceasta în scena II, 8. Deși Vlaicu știe că țara-i cu el, că solul sîrbesc și o parte din călărimea lui Stareț este [sic] pe drum, că ajutorul este aproape, el încearcă o nouă „adormire“ a Clarei.

Iată cum pune Vodă la cale această adormire : „*Vodă (ca ieșind din vis)* : Ce-auzii ?... Ce vor ?... Ce spun ?... / Mi s-a turburat auzul ? Sau visez ? Ori sînt nebun ? / Mă-nșelai sau zisu-mi-s-a c-aș fi pristăvit izodul / Cu menire să răstoarne la Moldova pe Voivodul / Lațcu, bunul meu prieten ? Cum că însumi eu am dat / O asemenea-nvoială ? Cum că, deci, eu am trădat ? / Și aceasta mi se spune chiar în față ! Ce-ndrăzneală ! / Cine-a zis c-am dat eu, Vodă, o asemenea-nvoială ? / Cine ? Vreau să știu. *Groza* : Măria-ta ! *Vodă* : Tu, Groza ? Cine, tu ? / Dar de unde născocirea asta ? Cum îți abătu / Să te-ncerci cu mine față să strecori așa minciună ?... *Groza* : Doamne... *Vodă* : Ca rostită astfel lumea să ți-o ia de bună / Și să crează că-n izodul ce sub mînă-l unelteai / Însuși pe voivodul țării de tovarăș îl aveai, / Astfel că, primit la curte de miloasa-mi îndurare, / Mă făceai încet cu-ncetul o unealtă de trădare ! / Oh ! ce viclenie ! *Groza* : Doamne... *Vodă* : Taci ! Îți spun că ai mințit, / Cînd ai zis că vr-o pristană ție ți-am slobozit, / Spun c-ai depășit măsura și că dreaptă-mi e mînia ; / Că-ndurarea se răscoală cînd răsplata-i viclenia, / Și că-i culmea îndrăznelii să le spui c-ai dobîndit / Chiar din gura mea pristana ce te lauzi c-ai primit. / *Groza* : Dar n-am zis că chiar din gura însuși a măriei-tale. / *Vodă* : Ah ! dai îndărăt acuma ? Încolțit, găsești cu cale / S-arunci vina tu pe altul ?“

Și Vodă poruncește ca Groza să fie arestat (de ochii Clarei !). Cu toate acestea, de astă dată Clara nu-l crede. S-ar putea să-l crează după ce a auzit dialogul citat ?

Scanned with OKEN Scanner

Clara își va lua măsurile sale contra „șarpelui de Vlad". Este firesc. Dar diplomația lui Vlad are și altă urmare. Boierii nu înțeleg dialogul atît de transparent, nici Mircea nu-l înțelege, și toți sînt gata să se adune la sfat, în conjurație de astă dată și împotriva lui Vlad. Mircea îi cheamă energic să vie la el acasă.

Pentru ca actul al doilea să dea acest sfîrșit, boierii trebuiau, firește, ținuți în cea mai nefilosofică situație ce se poate închipui, în care întrebarea „pentru ce ?" nu se ivește în nici un cap, în care orice vorbă este privită ca o ultimă faptă incontestabilă.

Actul al III-lea. Ce șubrede sînt bazele acestei acțiuni ! Totul atîrnă de trei zile ! Dar dacă Vlad prepară de trei ani ziua izbînzii, ce l-a împiedicat s-o prepare astfel, încît sîrbii să fie într-o zi, într-o jumătate de zi, în Argeș ? O contracție în timp, o concizie în fapte ar fi eliminat această tărăgăneală. Autorul dramatic putea să facă cu înlesnire aceasta.

Într-un rînd poate că acțiunea începe a curge între două tabere (II, 4 — II, 7), acum, în actul al III-lea, sînt iarăși trei tabere. Mircea iubește, nu primește propunerea Ancei de-a fugi cu ea, vrea o coroană, „p-a oricui" (III, 1 și 2). Tabăra aceasta înclină deci spre Clara ? Vom vedea. Clara, de altă parte, dezlănțuiește teroarea în Argeș, boierii se închid pe-acasă, puțini au curajul de-a veni seara la Mircea. Boierii care totuși vin sînt speriați. Mircea-i înfruntă și îi atîță contra lui Vlaicu.

Atunci Clara se ivește în mijlocul lor și le oferă sprijinul său împotriva lui Vodă. Întîia reflexiune : Care va să zică, ea singură tot nu poate face nimic ? Nu, căci altfel n-ar căuta aliați ! Vodă, Mircea, boierii n-au putut vedea și aprecia acest raport de forțe ? N-au văzut ! A doua reflexiune : Faptul că ea vine la dînșii, că le cere ajutorul lor, n-ar trebui să-i întoarcă din nou spre Vlad, care-i dovedit acum om sincer cu ei, nu „trădător", cum se grăbise Nicodim să-l declare (II, 9) ? Dar ei se întorc spre Vlad, însă din alte cauze. Clara atîță pe Mircea spunîndu-i că Anca este făgăduită lui Stareț. Mircea-i foc. Toți boierii sînt cu el, afară de Nicodim, care de astă dată este cuminte. Clara înaintează pînă la capătul gîndurilor sale și le cere să ucidă pe Vodă. Un omor pe furiș ? Ucigaș nu vrea să se facă nimeni. Boierii pleacă la Vodă să-i spuie. Ei trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

fi ajuns repede, deoarece Mircea, care nu plecase cu ei și-i bănuit, este arestat îndată după aceea din porunca lui Vlaicu. Atunci Pala (care s-a furișat printre streji) vine pe din dosul jețului și, susținînd capul Ancăi, își arată sperghia și zice încet lui Mircea : „Mergi în tihnă ; pînă-n ziuă, vei fi domn stăpînitor. *(Mircea îi face semn că a-nțeles)*“ etc. Pala fusese însărcinat de Clara să ucidă la noapte pe Vlaicu ! Pentru Anca, Mircea „a-nțeles“ și aceasta.

Actul al IV-lea. Noaptea. Boierii sînt la Vodă și se roagă de iertare. Abia acum Vlaicu leapădă misterioasa mască. De ieri — actul al II-lea și al III-lea se petrec într-o singură zi, ziua a doua a întregei acțiuni — a trecut o zi, nu trei, cîte-i trebuiesc solului sîrb ca să sosească, să dezlege energia lui Vodă. Acesta-i împins înainte de întîmplările văzute. În boierime este mișcare. De mult (II, 1) auzisem, de pildă, despre Dragomir Spătarul că-i om de ispravă — „Și dovada cea mai bună / E că Dragomir, cum vine, goarna de război răsună“, zisese Vodă, care-l ținea departe de curte. E frumos, e simbolic că acest om apare acum, întîi călugăr minorit, dar Dragomir leapădă „otrepul de glugă“ în care a sosit (IV, 1). Și totuși, acțiunea nu-și iuțește pasul. Anca se roagă încă de iertare pentru Mircea (IV, 2—3), Mircea-i destăinuiește lui Vlaicu că Pala va încerca să-l omoare la noapte (IV, 4), Vodă începe a se pregăti și cheamă pe Clara (IV, 5) ; Clara vine (IV, 6) ; aceasta-i scena în care cei doi rivali, Vodă și Clara, se explică, se înfruntă, s-amenință. Aceasta-i o scenă și cu defecte, și cu calități. Defectul de căpetenie este că naivul cititor, care caută și în lumea dramatică lucruri omenești, se întreabă : De ce, după Groza și Mircea, nu-i arestată și doamna Clara ? Ce-ar putea crîcni Kaliany în numele lui Ludovic, regele Ungariei, pe care-l reprezintă ? Ar apăra și pe-o ucigașă ? Mai are acum loc spaima lui Vodă ? Dar nu, Vodă vrea ca ea să cază într-o „capcană bine întinsă !“ Dacă așa vrea el, atunci scena are o calitate, deoarece a sporit furia Clarei și deci Pala va veni, desigur, și rugăciunea lui Vlaicu de la sfîrșitul acestui act (IV, 7) va produce de bună samă o impresie mai mare. Decît, mai putem tremura pentru zilele lui Vlaicu, după ce am văzut ce cordon de siguranță a tras Vodă în odăile sale, înainte de a intra supt uranisc și a-și zice rugăciunea ?

Scanned with OKEN Scanner

Actul al V-lea. Clara a fost dezarmată de Grue într-o scenă mută, d.e. ca în Sardou, pe care-l invocasem mai sus. Argeşul răsună de trasul clopotelor. Kaliany este adus la Vodă şi acesta îl trimite peste hotare (V, 3). Cel din urmă rest de ocupaţie străină este înlăturat deodată cu el. Este mişcare în oraş, mişcare la palat. De ce Vodă, cu toate acestea, este dus pe gînduri? Mai aşteaptă pe solul sîrb. Iată-l şi [pe] el (V, 8). Cînd Vodă a iertat pe Mircea, i-a spus Ancăi că ea trebuie să renunţe la el (IV, 2). Cît o doare pe ea cuvîntul acesta! Cînd Mircea vorbeşte cu Vodă, Vlaicu afirmă că unirea cu Stareţ este numai o unire de credinţă şi că „domn şi mire“ Mircea poate fi peste „trei zile“, cînd Vlaicu va fi la largul său (IV, 4). Atunci Mircea îi trădă secretul lui Pala. I-o va da acum sau nu i-o va da pe Anca? E-ndoială. De ce? La ce slujeşte îndoiala aceasta? Nu se vede, încă nu pricepem. Dar se apropie solul sîrb (V, 8). Solul cere de soţie pe domniţa, pe Anca. Vlaicu se aştepta la aceasta. „Fii mire“, spus lui Mircea, nu însemnase decît „fii mirele Ancăi“! Vlad răspunde solului sîrbesc că mîine Anca îi va întări cu viu grai făgăduiala sa. Năpustindu-se asupra lui Vlaicu, Mircea loveşte acum cu pumnalul; nimereşte pe Grue, care moare şi este iertat de Vodă; acesta-i zice: „De mi-aş asculta pornirea zi de mîine n-ai avea! / Dar să-ţi fie ispăşirea mai prelungă şi mai grea: / Vei trăi, s-auzi norodul ţării tale şi pe mine / Binecuvîntînd pe Grue, blestemîndu-te pe tine / Şi spunîndu-ţi pe cînd pizma sfîşia-va pieptul tău / Că sînt fericiţi pe lume Stareţ, Anca ta... şi... eu!“

Ar fi fost o culme să-l mai şi omoare, după ce a purtat c-o nădejde şi a înşelat c-o şiretenie atît de puţin creştinească şi atît de puţin isteaţă pe Basarabul înrudit cu dînsul.

Această isteţime a lui Vlaicu este atît de mare, încît ne-a reamintit vorba latinească: *Nihil probat qui nimis probat* [9].

Drama se termină, ca o epigramă ori o comedie, cu o surprindere. Eu aş sfîrşi-o [...] cu vorbele lui Mircea „Uiţi răzbunarea!“. N-aş fi omorît pe bietul Grue, aş fi mîntuit pe Mircea, a cărui mînie era bine dovedită, şi, fără a lovi cu pumnalul, mi-aş fi păstrat astfel o tre-

[9] Nu probează nimic cel care nu dovedeşte *(lat.)*.

cere mai bună spre a doua parte a trilogiei, pe care — se zice — o plăsmuieşte autorul. Pentru Mircea aş fi făcut mai mult chiar. El are o singură pasiune, un amor nebun şi un scurt trecut de ostaş viteaz, nimic altceva. L-aş fi ridicat deci din capul locului mai mult în simpatia privitorului. În nici un caz n-aş fi pus pe Vlaicu să imiteze pe Baiazid al lui Eminescu, cînd, ivindu-se iubirea Ancăi, Vlad zice despre Mircea (II, 8) : „Vai ! Vai ! D-un ciot / Să se poticnească, Doamne, viitorul ţării ?“

Şi dacă era nevoie ca el să fie un caracter încă foarte tineresc, nehotărît, dacă-i lăsam pe Anca, îi dam un sprijin străin şi pentru dorul de domnie. Eu i-aş fi creat ca sprijin pe cel mai binevoitor om, de pildă, o mamă ori, mai bine, un tată — cunoaştem doară pe „înţeleptul“ Radu, care l-ar duce cu inimă spre un tron. Alta ar fi atunci şovăiala de la început între ambiţie şi iubire, între respectul de părinţi şi amorul cu Anca etc.

Dar, să părăsim încercările de-a arăta în mod critic cum s-ar putea să facem din *Vlaicu-Vodă* o dramă mai bine legată şi mai bine condusă ca acţiune, mai firească şi mai logic întemeiată în caracterele omeneşti.

O singură observaţie relativă la stil nu o putem suprima.

Cu vorbe ca *pogribanie, prisne, sorb, teas, dosadă, pristană, izod* nu ajutăm deloc la crearea iluziei veacului al XIV-lea. Iluzia deie-ne-o însăşi viaţa din dramă. Limba trebuie să fie cea de azi, nu arhaică. D-l Davila scrie bine, de ce s-a înduplecat să-şi micşoreze însuşi această bună calitate ?

[Reprodus din *Convorbiri literare*, Bucureşti, an XXXVI, nr. 7, 1 iulie 1902, p. 656—668.]

LIVIU REBREANU

[TRIUMFUL UNEI DRAME ISTORICE]

Literatura noastră dramatică e foarte bogată în drame istorice. Cred că nu mai e nevoie să adaug că e foarte bogată în drame istorice mediocre, submediocre şi proaste. A fost o epocă în care toţi scriitorii sau cei ce credeau

Scanned with OKEN Scanner

că sunt scriitori, sau acei ce vreau să fie scriitori se simțeau obligați să plăsmuiască drame cu subiectul scos din istoria mult zbuciumată a neamului nostru. Și epoca aceasta a fost lungă de tot. A început deodată cu începuturile teatrului la noi și a ținut pînă acum vreo cincisprezece ani. Sute de drame istorice s-au alcătuit în acest răstimp de peste optzeci de ani ; sute de drame istorice s-au jucat. Dramele istorice ajunseseră o pacoste a actorilor și a publicului. Cînd ne vom gîndi că din puzderia aceea de piese numai două au avut tăria de a înfrunta vremea *(Despot-Vodă* și *Răzvan și Vidra)* ne vom putea închipui ce valoare infimă caracteriza dramele poreclite istorice și vom putea înțelege oroarea ce o inspirau teatrelor și spectatorilor aceste producții hibride...

Firește că supraproducția aceasta de opere istorice își are pricinile ei foarte naturale care trebuiesc căutate în împrejurările politice, sociale și culturale. Atît timp cît țările românești erau sub dependență străină, cît țara era lipsită de libertate, cît orientalismul punea căluș tuturor pornirilor de emancipare, toate sufletele românești erau într-o veșnică stare de surescitare, de luptă, toți românii erau patrioți. Patrioți însă cu mîinile legate. Vreau să-și vază neamul și țara mare și puternică. Și, fiindcă n-o puteau vedea astfel, le plăcea cel puțin s-o viseze astfel. De aceea se întorceau toți la faptele istorice, care îi entuziasmau, din care prindeau nădejde pentru viitor.

Dar, relevînd supraproducția de piese istorice, am vrut numai să arătăm condițiunile exterioare în care s-a prezentat *Vlaicu-Vodă* al d-lui Davila. Cunoscînd împrejurările acestea trebuie să admirăm curajul autorului, care, în mijlocul unei porniri generale împotriva dramelor istorice, a îndrăznit totuși să vie cu o dramă istorică, și, ce e mai mult, a îndrăznit să triumfeze.

Îndrăzneala autorului era bine motivată prin valoarea excepțională a lucrării sale. Autorul avea încredere în opera sa și totodată și în gustul publicului, care, dacă detesta dramele istorice, le detesta fiindcă erau lipsite de orice valoare dramatică sau literară.

Și într-adevăr, *Vlaicu-Vodă* întrunește toate cerințele unei drame menite să rămînă, calități literare și calități dramatice. Autorul acestei drame e un adevărat poet care prin imagini noi și bogate, prin cuvinte expresive știe să

Scanned with OKEN Scanner

zugrăvească oameni, fapte, locuri, timpuri. Limba lui e o comoară pe care doar la Odobescu o mai întîlnim. Împerecherea neologismelor cu arhaismele dă o culoare delicată și, în același timp, dă putere de expresivitate frazei. Împerecherile acestea, desigur, le găsim și în Odobescu, dar d-l Davila a știut să le înmulțească și să le rafineze. Un patetism sincer, firesc, înalță parcă și valoarea cuvintelor, și a frazelor. Tiradele, chiar cele mai lungi, sînt clădite cu o artă de compoziție deplină, cu o putere de convingere rară, așa că efectul lor e puternic, înălțător. Emoția artistică cuprinde pe spectator și-l ține toată vremea cît aude vorbele înțelepte, românești ale figurilor de pe scenă. Și pe urmă sentințele cuminți, neaoșe, care sînt presărate aproape în fiecare replică.

Versul de șaisprezece silabe întrebuințat de d-l Davila însă mi se pare cam obositor atît pentru actor, cît și pentru spectator, deși acest vers are avantajul de-a putea exprima mai precis patetismul unei tirade, de pildă. În schimbul acestui avantagiu, însă, rămîne cam colțuros, lipsit de mlădiere și neputînd sublinia variația de sentimente ce se cuprind într-o dramă.

Dar și ca teatru *Vlaicu-Vodă* are calități excepționale. Autorul este un om de teatru care știe să construiască drama, care știe să mînuiască efectele. Fiecare act, fiecare scenă în sine e un tot întreg. Poate chiar că ocupîndu-se prea mult de detalii a neglijat totalitatea dramei. După actul de expunere, care este un adevărat cap de operă, actul al doilea lîncezește. Conflictul se înnoadă anevoie și cam meșteșugit. Și mai ales eroul principal, Vlaicu, nu prea are caracteristica unui erou. Vlaicu e bun, e nobil, iubitor de țară, de neam, de credință strămoșească. Singurul lui cusur este doamna Clara, adică slăbiciunea. Un astfel de domn nu prea e erou, fiindcă emanciparea lui de subt stăpînirea mumei sale nu e o faptă eroică. Vlaicu este poate cusurul de căpetenie al dramei d-lui Davila, precum efectele sînt iarăși calitățile ei teatrale de căpetenie.

Cu toate observațiile, mai mult sau mai puțin însemnate, *Vlaicu-Vodă* rămîne o podoabă a literaturii noastre dramatice prin patetismul cald și comunicativ, prin frumusețea limbii și a versurilor, prin puterea de evocare a unei epoci frămîntate, prin măiestria de amănunt cu

Scanned with OKEN Scanner

care e construită, prin efectele dramatice şi prin patriotismul cald şi cuminte ce transpiră dintr-însa.

Ca atare, *Vlaicu-Vodă* nu numai merită, dar trebuie să figureze totdeauna în repertoriul Teatrului Naţional alături de dramele lui Alecsandri, Caragiale, Hasdeu şi ale d-lui Delavrancea. [...]

[Apărut sub titlul *Teatrul Naţional: Vlaicu-Vodă*, în *Rampa*, an III, nr. 532, 8 octombrie, 1913, p. 2.]

E. LOVINESCU

ADEVĂRUL ISTORIC LA „EROII NAŢIONALI": MIRCEA DIN „VLAICU-VODĂ"

8. Trecutul are însă şi luminişuri; din putregaiul vieţilor anonime se înalţă şi eroi în sens carlylean, plini nu numai de seva realităţii istorice, ci şi de un înţeles simbolic ce o depăşeşte şi în a căror scoică singuratică freamătă rumoarea vremilor; în vasta perspectivă a timpului, ei se ridică crescuţi nu numai de viaţa lor bogată, ci şi de imaginaţia noastră acumulată. Istoria îi poate încă scruta; prin funcţia ei socială, arta trebuie însă să-i respecte, menţinîndu-i peste realitate, în realitatea ideală, fecundă şi creatoare, pe care nu se cuvine să o micşoreze, întrucît omenirea are nevoie de fermentul idealului şi al legendei. În această categorie intră, de pildă, la noi, Alexandru cel Bun, Mircea, Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul... Pentru a-i smulge din aderenţele sîngerînde ale conştiinţei naţionale, de Alexandru cel Bun a avut însă grijă d-l Eftimiu în *Ringala*, iar cu Mircea s-a însărcinat d-l Alexandru Davila.

Luate din penumbra istoriei, dramaturgul putea zugrăvi după voie figurile lui Vlaicu şi a doamnei Clara, nu tot aşa însă şi pe Mircea, care, deşi a ucis pe Dan pentru a ajunge la tron, rămîne pentru noi eroul de la Rovine, de la Cosova şi Nicopole, şi „de amîndouă părţile şi peste Dunăre pînă la marea cea mare a cetăţei Durostorului stăpînitor": eroul evocat de Eminescu: *„Un bătrîn atît de simplu după vorbă, după port..."*

Scanned with OKEN Scanner

Simbol național, d-l Davila nu trebuia, deci, să ni-l arate ca pe un tînăr ușuratic, pornit spre trădare și crimă, și gata, dealtfel, să se lepede de tron din dragoste pentru Anca : „Fie. Dar la ce mi-s bune sînge, neam, străbuni și nume ? / Nu. Iubirea ta mi-e totul, Anca mea, p-această lume. / Uite, astăzi chiar, boierii cu moș Costea-n capul lor, / Vreau să țină, nu știu unde, o-ntrunire, un sobor, / Ca să facă nu știu care vitejie boierească. / Meargă ei. La ce mi-e slava ? Anca mea să mă iubească ! / Și de mi s-ar da domnia — dac-aceasta s-ar putea ! / Eu m-aș lepăda de dînsa ca să fiu cu Anca mea."

Un Mircea care nu ține la „sînge", „neam", „nume", „străbuni", „slavă" și voiește să renunțe la tron pentru o femeie e străin de eroul consacrat de conștiința publică. Cînd boierii vor să-l aleagă domn al Moldovei, el nu primește pentru a nu părăsi pe Anca, așa că meritat îi spune boierul Costea : „...Nevrednic ești de slavă ; slava nu se prețuiește". Ori falnicul Groza : „...Ne-am pus nădejdea-n tine / Dar ne-am înșelat ; oricine nu-i făcut pentru a domni."

E slab nu numai din sentimentalism romantic, ci și prin întreaga lui formațiune sufletească. Tipic îl zugrăvește, deci, doamna Clara : „Mi-a părut ușor la suflet și d-o fire cam ciudată, / Prea nepăsător la sfat, prea pornit în desfătări..."

Ce depărtare între acest tînăr „ușor la suflet" și „bătrînul atît de simplu după vorbă, după port" al lui Eminescu !

Pînă aici, Mircea era numai un efeminat ; zădărnicit în dragoste de planurile lui vodă, devine însă repede sîngeros și atîță pe boieri împotriva lui Vlaicu : „Ascultînd acea poruncă, eu mă pun în răzvrătire / Cu voivodul cel nemernic ce ne mînă la peire, / Ce smerit, viclean, fățarnic, închinîndu-se orcui / E o primejdie de-a pururi pentru noi și pentru țara lui."

Nu mai e „nepăsător", ci fioros, așa că doamna Clara, bănuind în el un aliat, îi strigă : „Vom fi doi..."

Sunt, în adevăr, doi : o femeie isteață, aprigă, virilă și un tînăr zvăpăiat și ușuratic, căruia femeia îi pune pumnalul în mînă. Mircea este însă numai un răzvrătit fără a fi încă și un ucigaș : „Doamnă, gata sunt să mor, / Dar nu vreau nici fericirea, nici domnia pe-un omor".

Scanned with OKEN Scanner

Preferă trădarea pe care o are în sînge : trădase pe Vlaicu, trădează acum pe Clara, dîndu-i pe față complotul : „Oh ! m-am înșelat amarnic ! Dar îmi voi plăti greșala / Fără preget. Doamna Clara, unchiule, i-a dat lui Pala / Sarcina să făptuiască ce-ntîi mie mi-a propus : / Este-o ușă, doar de dînsa cunoscută, cum a spus / Și pe unde-n taină să răzbească pîn' la tine."

Neizbutind nici prin această trădare să înduplece pe Vlaicu pentru a i-o da pe Anca, Mircea face ultimul pas al nemerniciei și se năpustește asupra domnului cu pumnalul în mînă. La urmă, „tînărul" se cumințește și Vlaicu îl iartă, dar meritul e al voievodului. Cum le călcase de multe ori, avem chiar tot dreptul să ne îndoim de cinstea și cuvîntul lui ; iată pentru ce în concepția romantică a unui Mircea capabil de orice pentru dragostea sa, d-l Davila n-a lunecat numai la un arbitrar psihologic și istoric, ci și la un adevărat asasinat național, întinzînd o mînă temerară ca să stingă făcliile cerului.

[Apărut sub titlul *Încă un nedreptățit : Mircea cel Mare, al d-lui Davila,* în *Flacăra,* an IV, nr. 37, 27 iunie 1915, p. 383—384 ; reprodus din vol. *Scrieri 1. Critice*, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 108—111.]

N. DAVIDESCU

[O LUCRARE CLASICĂ : „VLAICU-VODĂ" DE ALEXANDRU DAVILA]

Vlaicu-Vodă e o lucrare clasică. Are, cu alte cuvinte, durabilitatea necesară cu care să înfrunte vremurile și păstrează, în același timp, și caracterele specifice ale teatrului românesc în vremea cînd a fost scrisă. Întîlnim, astfel, voievodul, divanul, boierimea și dușmanul din afară ; dozarea acestor elemente strict istorice și punerea lor față în față ține de talent, pentru a scoate ceva viabil. D-l Alexandru Davila a evitat tonul declamatoriu al lucrărilor similare, pentru a păstra un conflict și demn, și eroic, și artistic. *Vlaicu-Vodă* e, astfel, un simbol al

Scanned with OKEN Scanner

rîvnei de mai bine ; piesa e națională pentru că e țesută pe un mediu românesc și pentru că e cugetată și vorbită românește, și e patriotică fără să fie discurs de întrunire publică. Ar fi putut fi astfel nimerită să deschidă o stagiune la un Teatru Național. Are, însă, în acest sens și păcatul de-a fi prea mult cunoscută de publicul dornic de lucruri bune. Împrejurările speciale prin care trece astăzi neamul românesc sunt, totuși, de natură să treacă și peste acest inconvenient și, făcînd din această reprezentație o sărbătoare, să găsească noi rezonanțe, sensuri speciale și simboluri apropiate vremurilor, într-o lucrare admirabilă în trecut numai pentru valoarea ei artistică. Arta cea bună e întotdeauna susceptibilă să primească asemenea lărgiri și adaptări. Ceea ce admirăm noi astăzi într-o veche operă sunt, desigur, lucruri la care nici contemporanii și nici autorul nu s-au gîndit în vremea cînd a căpătat ființă. Pentru aceasta însă direcția de teatru, ca și cea de scenă, trebuia să încerce cu toate mijloacele realizarea unui atare spectacol. *Vlaicu-Vodă* e, în definitiv, o piesă epuizată ; are deci nevoie de încă vreo cîțiva ani pentru a putea să-și recapete, pentru publicul nostru, frăgezimea și interesul necesar unei reprezentații. Reprezentarea ei, deci, trebuia să aducă, paralel cu piesa, și altceva în plus. Neprezentarea ei trebuia, dar, făcută ca o sărbătore specială, pentru care deschiderea stagiunei nu e decît un prilej ; importanța reprezentației ar fi urmat, astfel, să rămînă într-o montare aleasă, într-o distribuție justă și într-o desăvîrșită învățare și pricepere a rolurilor. [...]

[Apărut sub titlul *Teatrul Național : „Vlaicu-Vodă", 5 acte de Al. Davila*, în *Steagul*[10], an V, nr. 460, 10 septembrie 1919, p. 1 ; reprodus din vol. *Aspecte și direcții literare*, ediție și prefață de Margareta Feraru, Editura Minerva, București, 1975, p. 480—483.]

[10] În *Steagul*, an VII, nr. 1192, 26 februarie 1922, p. 2, la rubrica „Mișcarea artistică și literară", N. Davidescu publică un „medalion" *Alexandru Davila*, iar în *Aurora*, nr. 562, 7 septembrie 1923, p. 1, la rubrica „Cronica dramatică" semnalează — în treacăt — reluarea piesei *Vlaicu-Vodă* pe scena Teatrului Național.

Scanned with OKEN Scanner

[O PIESĂ MEREU ACTUALĂ]

Această unică, dar definitivă lucrare dramatică a d-lui Davila, în jurul căreia s-a țesut pe vremuri o legendă, dăinuiește și astăzi, după aproape douăzeci de ani de la prima ei reprezentare, în strălucirea tuturor calităților ei literare și teatrale.

Fiecare reluare a lui *Vlaicu-Vodă* este un nou prilej pentru spectatori de a admira frumusețea limbei, cu care autorul și-a frămîntat acțiunea, intensitatea și grandoarea conflictului dramatic, pitorescul tablourilor, sonoritatea și avîntul versurilor.

Mărturisesc slăbiciunea mea pentru piesele istorice. În adevăr, ce este mai înălțător și mai mișcător decît evocarea trecutului ; ce este mai instinctiv, decît răscolirea vieții strămoșilor, învierea unei întregi societăți, cu moravurile ei, cu obiceiurile ei, cu năravurile și calitățile ei și ce e mai folositor decît alegerea pildelor bune și înlăturarea exemplelor rele ?

Cu ce putere se poate descrie un personagiu care a trăit, cu ce siguranță se evocă un fapt care s-a întîmplat ?

Istoria este un mare roman, în care toate evenimentele sunt împlinite.

Un dramaturg istoric nu trebuie să fie decît un perfect cunoscător al istoriei, un savant, pentru a scrie o bună piesă de teatru ? Nu ! Trebuie să fie și observator, să aibă și intuiție artistică.

Trebuie să sculpteze cenușa și să învieze scînteia vieții. Dezgropînd fiecare din personagiile sale, dramaturgul istoric trebuie să-i redea fiecăruia viața pe care a trăit-o, limba pe care a vorbit-o, judecata pe care a avut-o.

Autorul dramatic, evocator al trecutului, nu se ocupă numai de strămoși, dar și de noi, fiindcă fiecare din noi purtăm în noi trecutul ; suntem moștenitorii acelui trecut.

În sufletul nostru, trăiește sufletul părinților noștri ; instinctele, aptitudinele, calitățile și cusururile noastre sunt fantomele instinctelor, aptitudinelor, calităților și cusururilor părinților noștri. Ceea ce ne desparte e timpul, este perspectiva.

Scanned with OKEN Scanner

Iată pentru ce piesa istorică este totdeauna de actualitate, și cu cît autorul ei este mai meșter să picteze această perspectivă, cu atît talentul lui și succesul piesei vor fi mai mari.

D-l Alexandru Davila a avut acest talent, și iată pentru ce *Vlaicu-Vodă* va avea totdeauna același mare succes.

Într-o limbă curată ca apa izvorului de munte, sonoră ca o melodie de vrajă, colorată ca o priveliște de țară în asfințitul tîrziu al soarelui, d-l Alexandru Davila a oglindit în toată splendoarea lui acest trecut îndepărtat și măreț, evocînd dintr-un fragment de istorie o întreagă epocă și dintr-un suflet de domn un fragment de viață zbuciumată.

Versurile d-lui Alexandru Davila îmbracă, sub strălucirea lor, o acțiune bine închegată, susținută, interesantă și-n tot și-n amănunte, cu conflicte dramatice puternice, care deșteaptă și reține interesul de la început pînă la urmă.

Vlaicu-Vodă este un domn și un simbol. Este domnul care și-a iubit țara pînă la sacrificiu, și este simbolul ortodoxismului — acest pivot al rezistenței românești de totdeauna, în lupta aprigă și neobosită cu toate curentele religioase ce căutau să-i ia locul.

Această „lege“ strămoșească a fost balsamul alinător al suferințelor, lumina călăuzitoare, sfînta putere care a ținut pe loc și a îmbărbătat un popor peste care au trecut atîtea valuri de primejdii și de suferințe.

Lupta aceasta dintre ortodoxism, reprezentat prin Vlaicu-Vodă, și catolicism, simbolizat prin doamna Clara, și triumful celui dintîi sunt canavaua pe care și-a brodat d-l Davila acțiunea, cadrul întunecat al trecutului nostru, el însuși o vastă scenă de teatru, stropită cu sînge și lacrămi, izvor de exemple înălțătoare și de învățăminte pentru noi și pentru urmași. Iată de ce piesa d-lui Alexandru Davila a întrunit sufragiile unanime și ocupă în literatura dramatică românească unul din locurile de întîietate. [...]

[Apărut sub titlul *Al. Davila*, în *Viitorul*, an XV, nr. 4 650, 8 septembrie 1923, p. 1 ; reprodus din vol. *Teatrul românesc contimporan, 1920—1927*, București, p. 49—52.]

Scanned with OKEN Scanner

[DISTINCȚIA UNEI OPERE LITERARE]

Un om care și-a închinat viața teatrului ; s-a străduit pentru răspîndirea lui în public, dovedind gust, competență și muncă stăruitoare, atunci cînd a trecut pe la direcția Teatrului Național ; apoi și-a întocmit pe proprie răspundere un ansamblu de actori, continuînd să infiltreze în mase iubirea pentru arta dramatică.

În literatură, d-l Alexandru Davila, pe lîngă încercări ce n-au reușit să iasă din umbră, e autorul unei singure drame istorice ; apărînd brusc în lumea scriitoricească, la o vîrstă matură, prin *Vlaicu-Vodă,* a stîrnit o furtună de discuții în jurul autenticității piesei.

Vagi indicații de istorie literară, nedumerirea publiciștilor în fața unui debut atît de tardiv și totuși definitiv, urzelile unui mic scandal beletristic au ridicat controverse și discuții și au pus la îndoială paternitatea operei d-lui Davila, atribuită răposatului Odobescu. Dar atît probele pur literare, cît și amănuntele istorice au fost spulberate ca netemeinice ; d-l Davila a rămas autorul necontestat al celei mai bune drame romantice românești, alături de fermecătorul Delavrancea.

Teatrul nostru istoric, începînd cu stîngaciul *Grigore-Vodă* al lui Depărățeanu, continuînd prin greoiul în construcție și retoricul *Despot-Vodă* al lui Alecsandri, prin și mai retoricul *Răzvan și Vidra* al lui Hasdeu, atinge cele mai înalte realizări prin *Apus de soare* al lui Delavrancea, *Vlaicu-Vodă* al d-lui Davila și *Letopiseții* d-lui Sorbul ; încercările d-lui Eftimiu și A. de Herz pot fi ușor ignorate, iar și mai repetatele încercări ale d-lui N. Iorga nu sunt decît străduințele unui erudit fără viziune dramatică.

Ca fond, toate operile amintite îmbrățișează preocupări comune : conflicte politice izvorîte din situația veșnic nesigură a principatelor românești ; ca tendințe artistice și temperament dramatic, fac parte din curentul romantic. Ecou al școlii franceze ilustrate de Victor Hugo,

Scanned with OKEN Scanner

drama noastră istorică e concepută după normele convenționale de idealizare ale romantismului ; se abate de la aceasta numai talentul viguros al realistului Sorbul. De aceea, deși istorică, drama acestuia închide un fond omenesc mai profund decît celelalte.

Alecsandri, Hasdeu, Delavrancea și Alexandru Davila pornesc de la un fond național : conflictul între dușmanul extern sau aventurierul intrus, între boieri și domn sau între streini și acesta, sprijinit întotdeauna pe națiune.

Drama noastră istorică e astfel romantică și democrată ; e națională și patriotică, punînd pe primul plan interesul obștesc al neamului și apoi pe tragedia intimă a eroului ; e o dramă socială.

Drama regaliană a lui Shakespeare e individualistă : ne interesează mai ales tragedia personală a eroilor ; în această ordine de preocupări, primul pas de individualizare a tragicului istoric îl face la noi Sorbul, prin *Letopiseți*. Drama lui Ion-Vodă e mai mult drama unui erou decît a unei națiuni ; omenescul e scrutat mai adînc ; peste el suflul fatalității tragice își bate înfiorat aripile.

În *Vlaicu-Vodă* acțiunea își concentrează razele spre focarul interesului obștesc : lupta dintre doamna Clara și Vlaicu, sprijinit de boieri și popor, e lupta românismului cotropit de valurile politicei catolice.

Vlaicu, întrupare a spiritului diplomatic muntean, format din simulare, voință dîrză, dar reținută, din umilință aparentă și hotărîre oportunistă, e simbol și exponent psihic al neamului ; de el sunt legați boierii, de el e strîns unită masa populară — trei forțe ce întrupează ideea supremă a intereselor naționale. Conflictul dramatic nu e între individualități izolate, ci între factori împletiți într-o forță colectivă. Tragedia se subtilizează astfel în regiunea mai abstractă a categoriilor generale ; conflictul personal e un element subordonat conflictului general. De aceea, spuneam că Vlaicu e un simbol, un individ ce rezumă tipic o colectivitate și cel mai realizat esteticește dintre personagii. Energii mecanice aproape — Miked, taciturnul absolut Grue, Groza, Nicodim și tot anturajul curții — își primesc viața prin radierea

Scanned with OKEN Scanner

de la general la particular, din legătura insolubilă între ei și stîlpul de granit al ideii naționale, înțeleptul Vlaicu, veghetorul neamului.

De cealaltă parte a balanței: doamna Clara, Kaliany, Pala, Mircea (o unealtă în mîinile ambițioasei catolice) totalizează categoria opusă dintre cei doi factori ai conflictului.

Clara, Kaliany și Pala însumează forța catolicismului venetic în luptă cu ortodoxismul și neamul românesc; uniți prin ideea centrală ce reprezintă, sunt individualități estetice mai șterse: doamna Clara e prea retoric realizată, Kaliany e un manechin, iar Pala o unealtă, ca și Mircea, frînt în fragmente neorganice, risipit ca existență personală și subsumat ambiției doamnei Clara, energie virilă și inteligență politică deosebită; dar prin insuficiența creatoare, atît individual, cît și colectiv, factorul dramatic ce reprezintă catolicismul e întunecat de siguranța prin care d-l Davila zugrăvește opoziția națională.

Simetric construit, lucid în scopul artistic pe care-l urmărește, poate chiar prea lucid, vădind o inteligență artistică remarcabilă, deși nu și un mare temperament dramatic, *Vlaicu-Vodă*, prin ideea întrupată în domnul țării și prin viabilitatea caracterului său, cu toată convențională idealizare a personagiilor, rămîne cea mai valoroasă dramă istorică în repertoriul atît de sărac al teatrului nostru.

Prin frumusețea versului, eleganța limbii și unele lapidare întorsături aforistice ale stilului, este o operă literară de o deosebită distincție, cu mult superioară verbalismului declamatoriu al lui Hasdeu și Vasile Alecsandri.

[Apărut cu subtitlul *Alexandru Davila*, în *Mișcarea literară*, an II, nr. 49, 17 octombrie 1925, p. 1; reprodus din vol. *Scrieri*, ediție îngrijită de Constanța Contantinescu cu o prefață de Aurel Felea, Editura pentru literatură, București, 1967, vol. II, p. 417—425.]

Scanned with OKEN Scanner

[O COLOANĂ DE MARMORĂ FRÎNTĂ]

I

A trecut un an și mai bine de cînd autorul lui *Vlaicu-Vodă* a murit a doua oară. Cea dintîi moarte s-a întîmplat în 1915, cînd s-a săvîrșit împotriva lui odiosul atentat care l-a țintuit patului paisprezece ani de-a rîndul.

De cînd vălul de țărînă s-a așternut peste chinuitul lui trup, simpatia pentru el a însemnat o ușoară creștere. Avem convingerea că ea va crește, cu timpul, și mai mult. Davila a fost un artist de o rară finețe, un meșter iscusit al graiului românesc și un om de teatru cum puțini am avut. Cînd se va scrie o istorie a teatrului românesc, care să se întindă pînă în zilele noastre, numele lui Davila va sta în fruntea unui capitol bogat în înnoiri și în fapte artistice.

Pentru a cunoaște artistul, scriitorul și omul de teatru, trebuie să se țină seamă, mai mult decît în alte cazuri, de originile și de mediul în care a crescut. Davila este un caz interesant, aproape unic de cucerire pentru românism. Am mai avut scriitori de origine străină, ei sînt însă din, cel puțin, a treia generație. Davila singur este din întîia. Cazul autorului lui *Vlaicu-Vodă* e dovadă de puterea de cucerire a mediului românesc — bineînțeles a mediului patriotic, așa cum a fost acela în care a crescut viitorul dramaturg. [...]

II

Am arătat în articolul precedent [11] cum Alexandru Davila s-a născut artist, iar mediul în care a crescut n-a făcut decît să favorizeze dezvoltarea acestei însușiri. Autorul lui *Vlaicu-Vodă* mărturisește undeva, în amintirile lui, că aptitudinile lui artistice erau multiple ; tot el o spune însă — de pe patul suferinței, unde amintirile i-au fost un balsam răcoritor — cum dintre toate aceste aptitudini cea pentru teatru a devenit, în scurt timp, o pasiune din ghearele căreia nu s-a putut scăpa

[11] *Patria*, an XIII, nr. 41, 22 februarie 1931, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

niciodată. Acestei pasiuni datorăm pe *Vlaicu-Vodă* și activitatea lui, care a dat un avînt nou teatrului românesc. Să vedem cum s-a dezvoltat ea.

Încă de pe cînd era copil și se aprindea de discursurile patriotice ale lui V. A. Urechia, Alexandru Davila citea, asista la reprezentații și juca în spectacolele de diletanți. În acest timp a văzut el una din piesele lui Vasile Alecsandri, a cărei reprezentare i s-a imprimat adînc în memorie. La Paris pasiunea crește și se adapă din izvoarele literaturii universale. Aici citește, la vîrsta de patrusprezece ani, pe Shakespeare, „dintr-o suflare". Și tot aici a fost cucerit de acea admirație pentru literatura clasică franceză (admira mai ales pe *Cid),* care a alcătuit un îndreptar pentru viitoarea lui carieră de dramaturg și om de teatru.

Întors în țară, a intrat pentru cîtva timp în administrație, apoi în diplomație. Părăsește însă curînd aceste cariere pentru a se dedica cu desăvîrșire publicisticei, dar mai ales teatrului. Citește cu multă rîvnă cronici și hrisoave și învață să sculpteze versul. De la marele Will și de la drama romantică franceză a luat cultul pentru drama istorică. Drama aceasta era foarte cultivată la noi, în acel timp, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Producția autohtonă era însă atît de proastă încît ar fi fost în stare să scîrbească de meseria de dramaturg pe orice scriitor cu puțin respect pentru valorile artistice. Davila nu s-a descurajat. S-a adîncit în epoca cea mai depărtată a istoriei noastre, și-a ales un subiect de o amploare simbolică și s-a așternut la lucru.

Între timp făcea, din cînd în cînd, pe cronicarul dramatic la eleganta revistă a lui N. Petrașcu *Literatură și artă română.* Causeriile acestea dramatice sunt extrem de utile pentru cel ce vrea să cunoască personalitatea artistului și dramaturgului Davila. Ele ne dezvăluie un om cu un gust rafinat, versat adînc nu numai în literatura dramatică, ci și în tehnica teatrală. Davila nu se mărginește — așa cum fac cei mai mulți cronicari dramatici — la rezumarea adesea superficială sau, în cel mai bun caz, la analiza piesei, acordînd interpretării doar cîteva fraze stereotipe. Jumătate din cronica lui e consacrată interpretării. Vorbind despre jocul actorilor, el găsește prilejul de a dezvolta adevărate teorii asupra unei interpretări ideale. Sunt unele pasagii în aceste cronici

Scanned with OKEN Scanner

cari pot fi citite cu interes și astăzi de directorii de scenă și de actorii noștri. Așa, de pildă, acel privitor la intuiția dramatică [12], plin de finețe și de bun-gust.

Tot în aceste cronici descoperim anumite preferințe ale lui, foarte utile pentru judecarea operii lui de mai tîrziu. Așa de pildă, Davila își mărturisește, în repetate rînduri, oroarea pentru ceea ce s-ar putea numi „literatura nordică". Cu aceste sentimente e foarte natural să-l întîlnim judecînd aspru pe Lessing și refuzînd să-l înțeleagă pe Ibsen. Atitudinea aceasta o adusese din Franța, unde și astăzi autorul *Norei* e foarte puțin simpatizat. Mai tîrziu e mai indulgent față de colosul nordic. Totuși, cu toată această *mea culpa*, Davila a rămas admiratorul de totdeauna al teatrului francez. Cercetătorul care va porni la judecarea operei lui de aici va trebui să plece pentru a ajunge la adevăr.

Spiritul francez e imprimat în structura lui *Vlaicu-Vodă*. Nu numai atît, la Teatrul Național, apoi la Teatrul Modern, înființat de el, Davila a cultivat cu precădere producția dramatică franceză. Faptul acesta i-a adus uneori aspre acuzații din partea francofobilor noștri. Cînd s-a făcut, în 1906, violenta manifestare împotriva reprezentației în franțuzește de la Teatrul Național, între cei huiduiți a fost și Alexandru Davila. Patriotul s-a simțit jignit pînă în ultimele zile a vieții pentru această huiduire.

III

Am arătat în cele două articole [13] cum s-a dezvoltat personalitatea literară și artistică a lui Alexandru Davila. Lucrul acesta l-am crezut necesar pentru înțelegerea și aprecierea cum se cuvine a operei lui literare. Fondul și forma acestei opere ni se par acum mult mai limpezi.

E regretabil că scriitorul acesta de rasă a lăsat atît de puțin în urma lui. Tot ce a crezut că merită să fie lăsat posterității din scrisul său se cuprinde în cele trei volume de *Opere complete*, ieșite de sub tipar în anul

[12] *Literatură și artă română*, III, p. 145—146.
[13] *Patria*, an XIII, nr. 41, 22 februarie 1931, p. 1 și nr. 48, 3 martie 1931, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

morții lui (1929), două sub titlul *Din torsul zilelor*" *, iar al treilea *Vlaicu-Vodă* **. Dar din aceste trei volume doar ultimul fragment din drama istorică *Sutașul Troian* (*Din torsul zilelor*, vol. I), și cîteva poezii sunt operă literară propriu-zisă. Restul sunt amintiri, anecdote, scrisori către un actor, schițe pentru lucrări dramatice — mare parte din ele dictate de pe patul suferinței lui, tot atîtea *membra disjecta* [14] ale unei cariere literare care, dacă n-ar fi fost frîntă atît de brusc, ar fi ajuns la o strălucire de invidiat. O coloană de marmoră frîntă — iată cel mai potrivit simbol al acestei cariere.

Rămîn deci *Vlaicu-Vodă*, fragmentul din *Sutașul Troian* și cîteva versuri.

Puțini știu că *Vlaicu-Vodă*, opera care se pare atît de rotunjită, nu este decît un fragment dintr-o trilogie a cărei figură centrală e Mircea cel Bătrîn. Într-una din scrisorile către un actor, Davila povestește cuprinsul acestei trilogii al cărei titlu ar fi fost *Mirciada*. Lucrul acesta lămurește pe *Vlaicu-Vodă* în multe privințe. Critica dramatică a obiecționat, de pildă, dramei lui Davila, că nu-l prezintă pe Mircea într-o lumină destul de favorabilă, așa cum ni-l reprezentăm prin cunoștințele noastre istorice sau, mai bine zis, așa cum îl cunoaștem din legenda lui. Citind cuprinsul celorlalte două părți ale trilogiei figura lui Mircea ia proporții de adevărat erou, proporții omenești însă, în alb și negru, nu proporțiile unui erou de melodramă romantică, așa cum ar fi dorit unii criticaștri, cari împing naționalismul pînă la denaturarea adevărului și omenescului. Davila avea o idee a sufletului omenesc mult mai cuprinzătoare. Shakespeare, idolul lui, apoi marii maeștri francezi îi stăteau în apropiere, ca un îndreptar infailibil.

Vlaicu-Vodă e, înainte de toate, o operă armonioasă. Acțiunea, conflictul, personagiile, toate se încheagă proporțional, armonios. Calitatea aceasta autorul ei a luat-o de la maeștrii lui francezi, iar nu de la Shakespeare, care e mai mult furtună decît echilibru clasic. Punctul acesta de vedere ne poate fi de mare ajutor atît cînd e vorba de calitățile, cît și de defectele operei lui Davila. De

* București, Editura Oltenia, f.a.
** Editura Cartea românească, ed. a V-a, București, 1929.
[14] Mădulare risipite (*lat.*).

Scanned with OKEN Scanner

pildă, ceea ce lipsește lui *Vlaicu-Vodă*, între altele, e lipsa scenelor de un patetism puternic sau de poezie subtilă. Nu găsim în drama lui Davila nici o dezlănțuire de pasiuni care să cutremure, așa cum întîlnim, la tot pasul, în Shakespeare ; nici poezia eterică, fantezia cu aripi miraculoase, care se îmbină în mod atît de fericit în operele aceluiași. Găsim, în schimb, o îmbinare armonioasă între pasiune și idee, între om și simbolul pe care-l reprezintă, o economie fericită a mijloacelor artistice.

Să fim bine înțeleși : ceea ce am spus pînă acum despre *Vlaicu-Vodă* se referă numai la partea formală a dramei. Fondul, sufletul acestei opere e profund românesc. Tocmai în aceasta stă marea ei valoare literară.

S-au spus și se mai pot spune multe despre acest fond. N-am de gînd să le înșir în acest articol, care nu are deloc pretenția să fie un studiu asupra lui Davila. Amintesc însă de tradiționalismul, moralismul și, în general, patriotismul ei. Le amintesc aceste calități pentru că, după cele ce am spus în articolele precedente, ele ni se par floarea cea mai imaculată a unui suflet, crescut de un tată lipit de inima țării, de o mamă din cea mai patriotică familie de boieri români și într-un mediu unde se cultivau cele mai înalte idealuri ale nației. Ideile și sentimentele acestea dacă ar fi încăput pe mîna altuia ar fi degenerat într-un retorism răsuflat. Davila le-a turnat însă în forme artistice nepieritoare.

Am spus mai sus că ne-a mai rămas de la Davila un fragment dintr-o dramă istorică : *Sutașul Troian* (actul I). Fragmentul acesta reprezintă o evoluție artistică față de *Vlaicu*. Versul e mult mai sprinten, conflictul și acțiunea mai îndrăznețe, pasiunile mai dezvoltate. Din cuprinsul ei povestit de autor, atunci cînd numai atît mai putea să facă, drama aceasta ne apare de o anvergură shakespeareană. Ce dureros e că n-a putut fi terminată. Săraca noastră literatură dramatică ar fi cîștigat o comoară neprețuită.

[Apărut sub titlul *Note cu privire la Alexandru Davila* în *Patria*, an XIII, nr. 41, 22 februarie 1931, p. 1 ; an XIII, nr. 48, 3 martie 1931, p. 1 și nr. 53, 8 martie 1931, p. 1 ; reprodus din vol. *Studii de literatură română și comparată*, vol. II, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 340—346.]

Scanned with OKEN Scanner

[O CAPODOPERĂ]

[...] Unica dramă a lui Davila, *Vlaicu-Vodă*, bănuită odată, fără dovezi, a fi sustrasă din cartoanele lui Al. Odobescu, e o capodoperă. Ea analizează scenic și cu o maturitate tehnică desăvîrșită arta de guvernare a unui domn. Eroul nu este numai un om de voință și un fin diplomat, ci și un voievod român, pus adică în niște condițiuni politice tragice, în care e nevoie de stimulație și mai ales de răbdare și de înfrînare a mîndriei. Vlaicu-Vodă e în mîinile mamei sale vitrege, Clara, o unguroiacă, ce-l ține vasal regelui Ludovic. Domnul ar rupe jugul, însă sora și cumnatul său stau ostatici la crai. El izbutește, jucînd umilința, să recapete rudele zălogite, cu riscul inerent oricărei dibăcii, de a fi suspect tuturor, boierilor, familiei, Clarei. La un moment dat, toți se unesc împotrivă-i să-l doboare. Cu mari suferințe, după ce jucase pe ascultătorul de doamna Clara, față de boieri, spre a risipi bănuielile, și pe conspiratorul cu boierii împotriva doamnei, sosind ceasul hotărît, cînd ostaticii sînt în afară de orice primejdie, Vlaicu se dă pe față și-și exprimă aprigul punct de vedere : „Ucigașă ! Tu, cu junghiul încercași a mă lovi, / Eu mă fac călău, de-i vorba neamul a mi-l izbăvi !“

Vlaicu e întruparea principelui lui Machiavel pe pămînt românesc. El nu e așa cum văd mulți pe conducătorul machiavelic, aruncînd asupră-i veșmîntul Renașterii, cinic, mizantrop, ipocrit. Vlaicu e, dimpotrivă, un voievod trist de mizeriile patriei, unit în conspirație cu boierii, gata el însuși de orice jertfă. Nepotului său Mircea, contrariat că nu i se dă în căsătorie sora domnului, Anca, făgăduită din motive politice craiului sîrbesc, îi face o lecție sublimă de abnegație, rezumînd destinul negru al țării. „Chinuri ? Tu vorbești de chinuri ? Chin, a inimii bătaie ! / Chin ? O clipă de nădejde, o-mboldire, o văpaie / Ce s-aprinde cu-o privire, ce cu-o lacrimă s-a stins / Și din care numai rodul fără vlagă iese-nvins ! / Chinuri ! Dar deșteaptă-ți mintea, dar te uită-n neagra zare ! / De ești om, fă-ți ochii roată peste țară și hotare. / Chinuri !... Dar privește sînul bietei noastre de moșii, /

Numără, de poți, pe dînsul urmele de vrăjmășii ; / Prin palaturi, prin colibe, jos, la șesuri, sus la munte ! / Despicate de cu veacuri, rănile-i sunt încă crunte ; / Sabie și foc, din vale, din deal, sabie și foc ! / Ani de groază și de sînge mulți !... de liniște deloc ! / Veșnic lupta pentru lege, veșnic lupta pentru nume, / Mor flăcăii înainte de moșnegi și chiar de mume ! / Roșul focului pe ceruri, roșul sîngelui pe-ogor ; / Dacă mor de fier sau pară nu o știu nici ei, dar mor ; / Și, murind, sărută sînul țării mume, căci îi doare / Plînsul ei bătrîn pe-obrajii încă-a unui fiu ce-i moare ! / Și sunt veacuri cînd unii după alții anii fug / Și de cînd această țară nu e, vai ! decît un rug / Unde mucenicii noștri, muritori într-o credință, / Moștenire-și lasă vlaga și nădejdea-n biruință ! / Rug pe care se tot urcă, nesătui, moștenitori, / Ucenicii biruinței amînate-atîtea ori !... / Iată chinurile noastre, și cu ele, doruri, vise, / Pe moșia strămoșească-n lung și-n lat, cu sînge scrise ! / Iată chinurile mele, ale unui domn român, / Basarab, de sine vrednic și de numele-i bătrîn, / Pe cînd tu, tu... Ce văd... plînge ?“

[Apărut sub titlul *Al. Davila*, în vol. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941, p. 579—580.]

VICTOR EFTIMIU

[UN MODEL DE CONSTRUCȚIE DRAMATICĂ]

[...] Drama lui Davila începe printr-un act întunecat, oarecum greoi : complotul din pădure al boierilor.

De la actul al doilea, însă, acțiunea pornește să se strîngă, să se lumineze, să se întraripeze. Pe măsură ce înaintăm în desfășurarea evenimentelor, atît versul cît și intriga se limpezesc, se fac mai sprintene, cuceritoare.

Interesul merge crescînd, ca să culmineze în ultimele două acte : uneltirile criminale ale Clarei și ispășirea ei.

Alexandru Davila și-a scris poemul istoric cu meșteșugul unui adevărat om de teatru, după regulile clasice ale dramaturgiei eroico-romantice. El însuși mi-a măr-

turisit că a luat de model pe Victor Hugo, al cărui suflu, ale cărui tirade îmbracă, în *Vlaicu-Vodă*, o formă autohtonă de avînt.

O lucrare solid închegată după un plan bine chibzuit și realizată de un meșter arhitect.

Prin purtarea conflictului, prin intensitatea crescindă a acțiunii, prin meșteșugita împărțire a actelor, prin evoluția gradată a personajelor și armonioasa distribuție a scenelor capitale și a celor de legătură, piesa lui Davila rămîne un model de construcție dramatică.

Teatrul are mai multă legătură cu arhitectura decît cu literatura. Reguli care sînt mai mult ale inginerului decît ale poetului prezidează la elaborarea și desăvîrșirea unui edificiu scenic. Fără această armătură, neconsolidat cu fierul și betonul armat al tehnicii, edificiul e amenințat cu prăbușirea, oricîte frumuseți literare l-ar împodobi. Prin masiva lui execuție, *Vlaicu-Vodă* a înfruntat vremea.

E uimitoare această siguranță a spiritului și a mîinii, la un om care n-a scris decît o singură piesă ! [...]

O singură dată mi-a vorbit, ocolind calomnia, despre felul cum a lucrat la *Vlaicu-Vodă*.

— L-am scris întîi în alexandrine (stihuri de 14 și 13 silabe). Pe urmă l-am reluat în forma actuală (16 și 15 silabe). În prima elaborare, aveam unele versuri mai concise, mai directe. De pildă rîndul :

„Căci sînt nume ce sparg ziduri și nu-ncap în închisori"

era mai scurt, mai dinamic în prima versiune !

„Sînt nume ce sparg ziduri și-n temnițe nu-ncap !"

Într-adevăr, alexandrinul născocit de truverul medieval Alexandre e mai sprinten, mai teatral. Vasile Alecsandri și-a scris poemele dramatice pe această măsură.

În a doua formă a lui *Vlaicu-Vodă*, Alexandru Davila a folosit versul mai leneș, mai muzical, mai românesc, versul dublat al baladei populare, în care Grigore Alexandrescu a turnat splendida-i poezie *Umbra lui Mircea la Cozia* :

„Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate“,

iar Eminescu, nemuritoarea *Scrisoare a III-a*:

„S-a-mbrăcat în zale lucii cavalerii de la Malta,
Papa cu-a lui trei coroane puse una peste alta“ etc.

Pare-se că acest vers era la modă pe vremuri: Oilănescu-Ascanio, traducînd drama lui Victor Hugo *Ruy Blas*, scrisă în alexandrine, a pus-o pe cîte șaisprezece picioare, adăugînd astfel două silabe fiecărui vers. Cu cîte stihuri deci a lungit Ascanio acest poem dramatic și așa destul de lung ?!

Cele două mii de versuri ale lui *Vlaicu-Vodă* se vădesc la început greoaie, oarecum încîlcite. Pe măsură ce autorul înaintează în dramă, stilul se limpezește, se șlefuiește, poticnelile se fac tot mai rare.

Dacă Davila ar fi trăit, poate că ne-ar fi dat o revizuire a lui *Vlaicu-Vodă*, din care ar fi eliminat buruienile ce înăbușau atîtea flori de preț.

Ar fi scos de pildă, acel buclucaș: *Cu întreita-i mitră-n cap* (e vorba tot de cele trei coroane ale papei), emistih greu de pronunțat și pe care un actor l-a tranformat odată în: „Cum trăit-ai titra-n trap...“

Ar fi renunțat la anumite expresii pe care nu numai cititorul de azi, dar nici cel de la-nceputul veacului nu le înțelegea: *zăblăul, tinos, sorbul de ticăloșie, ai pristănit izodul, dosadă, zăcășeală, hămeșliu, gergul, teasul, ogoiul, hoina, gherghițe* și altele, amestecate cu neolatinisme venite de la Paris și care sună modern, prozaic, într-o operă din vremuri patriarhale: *cauză, viziune, amor, stat, simbol, parfum, rebeli, renegat, trădare, agresori, ranguri, crima, reținere, apostat* etc.

O piesă istorică, un basm, o povestire din trecut trebuie ferite de arhaismele care neliniștesc pe cititor, ca și de cuvintele prea noi. Toate acestea n-au ce căuta în gura unor personaje legendare. Tot așa poți folosi cît poftești graiul cronicarilor, dar nu acel vocabular vînat prin vechi dicționare și a cărui ostentativă prezență, în loc să evoce, încurcă, supără.

Bineînțeles, nu știe nimeni precis cum vorbeau oamenii din veacul al XIV-lea, ce cuvinte circulau atunci, care dintre ele au rămas și care au ieșit din uz. Noi am

Scanned with OKEN Scanner

văzut, de-un secol încoace, eliminîndu-se din limbă sumedenii de expresii greco-turceşti, la numai cîteva decenii după ce stăpînirea osmano-fanariotă a trecut Dunărea. Dar în şase sute de ani, cîte nu s-or fi schimbat? Datoria poetului este să ne dea impresia unei autenticităţi locale şi epocale, să creeze atmosfera depărtată, păstrîndu-ne, totuşi, pe limanurile înţelegerii imediate.

Bogată în echivalenţe, limba românească se poate mlădia, poate îmbrăca toate genurile literare, fără să fie nevoie de artificiile, de şireteniile pseudoerudiţilor, căutători de efecte verbale.

Sînt în *Vlaicu-Vodă,* pe lîngă cacofonii, şi destule inadvertenţe lingvistice. Davila scrie *ospătos* (pentru *ospitalier*, probabil). Scrie *te uimeşti* în loc de *te miri, străjar* în loc de *străjer, dor de ţară* în loc de *dragoste de ţară*. Dorul de ţară te prinde printre străini. Cînd însă te trudeşti, te sacrifici pentru binele patriei, o faci din dragoste de ţară, nu, cum spune mitropolitul Nicodim, din *dor de ţară*. Davila scrie : *se înaintează,* în loc de *înaintează. Se înaintează* merge într-un proces-verbal oficial, cînd e vorba de trecerea cuiva într-o slujbă mai înaltă : „Se înaintează la gradul de comisar subcomisarul Cutare". Un boier spune Clarei *sînt urmaşul tău,* adică te voi urma, voi face tot ce doreşti. *Urmaş* e cineva care-ţi ia locul, succesorul, nu cel care te urmează într-o acţiune.

Din fericire, în *Vlaicu-Vodă,* versurile corecte, limpezi şi sonore întrec pe cele alambicate, întunecate ; limba, în general, este aceea pe care o presupune epoca şi o primeşte înţelegerea noastră.

Unele fragmente din *Vlaicu-Vodă* au devenit pe drept cuvînt clasice, aşa cum lucrarea însăşi merită această supremă titulatură.

*

Dacă, teatral, drama lui Davila e fericit realizată, dovadă succesul interpreţilor şi interesul cu care spectatorul o urmăreşte pînă la ultima tiradă, edificiul e şubred din punctul de vedere al logicii, al psihologiei personajelor, al verosimilului, al credibilităţii. N-am vorbit de adevărul faptelor înfăţişate. Acesta variază de la un cronicar la altul.

Iată întîia nedumerire care apasă întreaga lucrare : cu ce drept, din a cui însărcinare, soția domnitorului defunct guvernează cu atîta autoritate, luînd inițiative de ordin administrativ și militar, surghiunind boieri, vorbindu-le ca unor argați, insultîndu-i și pe ei, și pe domnitor ? Ce era Clara decît o simplă văduvă ? Iar văduvele au fost totdeauna înlăturate de noua domnie.

Nu există caz în istoria universală ca fosta soție a unui monarh să se poarte mai despotic ca Semiramida, Cleopatra, Caterina a II-a sau Maria Tereza — suverane încoronate.

Dacă domnitorul ar fi fost fiul Clarei, crescut în autoritatea ei maternă, sub regența ei, s-ar mai putea admite această îngenunchere. Dar Vlaicu nu e fiul ei, Vlaicu e mai vîrstnic decît doamna Clara. Cum i se poate explica nevolnicia ? Cum primește el înjosirea de a auzi pe Clara spunîndu-i : „*Sînt stăpîna ta*“ ?

Se poate exprima așa, cu o atît de arogantă naivitate, o diplomată, o „palatină“ ?

„*Clara :* Eu, ce port și pentru tine mîndra stemă basarabă / Grea povară, pentru care biata-ți frunte e prea slabă — / Eu, ce sînt spre mîntuirea ta și-a-ntregului norod, / Eu, de viță palatină, eu, soție de voivod, / Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce țara, / Eu, puterea, eu, stăpîna, în sfîrșit, eu, doamna Clara, [...] / Tu ești domnul, ești voivodul, fie ; datina o vrea ; / Dar puterea, cîrmuirea, eu le țin în mîna mea. / *Vodă :* Cine ți-o tăgăduiește ?“

Și dacă domnitorul era atît de slab, cum ar fi tolerat boierii amestecul Clarei în conducerea atît de personală a țării ? Acel vrednic spătar Dragomir, care a fost mîna dreaptă a lui Alexandru Bogdan Basarab, nu l-ar fi sfătuit, părintește, pe Vlaicu să se arate mai bărbat ?

Pare-se că domnitorul se poartă așa fiindcă e amenințat de baronul Kaliany, instalat cu trupele sale maghiare la Curtea de Argeș. Vlaicu așteaptă ajutoare de la craiul sîrbesc ca să se scuture de tirania magnatului. Dar unde [sînt] oastea țării, demnitatea ei, mintea și brațul banilor și al căpitanilor, înțelepciunea și mîndria sfetnicilor, tolerînd ca un trimis al craiului vecin să-i trateze în vasali, pe ei și pe voievodul însuși, iar ei să aștepte mîntuirea de la o ceată de ostași de peste Dunăre ?

Pe Vlaicu nu-l știm : cînd e sincer și cînd se preface ?!

Echivocul, ca și ironia, e sabie cu două tăișuri ; iar expunerea scenică trebuie să fie leală, directă, ca să nu creeze confuzii în mintea spectatorului.

Iată acum și pe tînăra principesă Anca.

Ciudată mai e și această domniță medievală, care se întîlnește noaptea prin păduri cu amorezul, îl vizitează în garsonieră (actul al III-lea se petrece în iatacul lui Mircea), ascultă pe la uși, se bucură de toate libertățile unei fete din zilele noastre, într-o epocă de sclavie a femeii, cînd fecioarele tînjeau în donjonul lor, în așteptarea misteriosului cavaler din poveste !

Dar Mircea ? Din ce plămadă omenească e construit acest os domnesc, care, cînd azi refuză o coroană de domn, iar mîine o solicită, complotează, descomplotează !

Dar acei boieri care se țin numai de uneltiri, cînd cu Vlaicu și cînd împotriva lui, cînd împotriva doamnei Clara, cînd alături de ea ?

Îi vedem în actul I adunîndu-se noaptea într-o pădure, ca să comploteze. De ce într-o pădure unde pîndește spionul Clarei, Pala ? Care dintre boieri a trădat, de s-a aflat locul acelui consiliu secret ? Ce fel de ascunziș e această dumbravă, unde se plimbă ca într-o grădină publică și Mircea, și Anca, și femeia ei de casă, și Pala italianul, și moș Neagu ungureanul ? Nu era mai firesc ca boierii conspiratori să se adune, sub pretextul unui ospăț, la unul dintre ei și acolo să unelteaască în mai multă siguranță decît în acel crîng atît de frecventat ?

În actul al III-lea, Mircea poftește la el acasă întregul sobor al curtenilor, cu înaltpreasfințitul în cap, ca să puie la cale răsturnarea Vlaicului. Și de rîndul acesta, secreta adunare se bucură de auditori : la o ușă ascultă doamna Clara, la alta fiica ei, Anca.

Doamna Clara — ce stîngace diplomată ! — dă buzna peste ei și propune boierilor, care, de fapt, n-aveau nimic cu domnitorul, ci se războiau cu ea însăși, uzurpatoarea puterii, suprimarea lui vodă.

Logofeții sînt gata să facă isprava, dar cu o rezervă : să nu-l ucidă în somn, ca Macbeth pe Duncan, ci față-n față, vitejește. Clara îi înfruntă pe toți, îi insultă, îi face mișei și însărcinează pe firavul Pala să îndeplinească el ceea ce nu îndrăzneau atîția voinici.

Sfetnicii domneşti n-au apucat bine să iasă, Mircea n-a avut răgaz să schimbe cîteva cuvinte cu iubita lui, Anca, apărută de după uşă, că pe aceeaşi uşă intră Pîrcălabul, care, din porunca domnului, îl arestează pe Mircea. Care boier a trădat iar, de-a aflat aşa de repede Vlaicu noul complot ?

În al patrulea act, boierii — ce colecţie de caractere ! — tot cu înaltpreasfinţitul în cap, se duc la vodă, se autodenunţă şi cer iertare. Vlaicu îi iartă. La intervenţia surorii sale vitrege Anca, Vodă îl iartă şi pe nepotul lor, Mircea, care drept recunoştinţă îşi informează unchiul că, la noapte, Pala italianul vine să-l înjunghie, din porunca doamnei Clara. Precum ştim, Pala e împiedicat şi executat de credincioşii lui vodă.

Scăpat din jungherul florentinului, Vlaicu (voievodatul Ţării Româneşti nu era o sinecură !) e gata să cadă răpus, în actul final, de însuşi pumnalul lui Mircea care, în învălmăşeală, nimereşte pe bietul român Gruie. Vlaicu-Vodă îşi mai iartă o dată nepotul, care va lua locul lui Grue, ca paznic credincios al măriei-sale ! Tristă, nevrednică tinereţe a scornit dramaturgul nostru Basarabului care avea să fie Mircea cel Bătrîn şi Mare !

Nedumerirea şi confuzia planează ca o ceaţă pe întreaga lucrare. Publicul, însă, o primeşte aşa cum e, în întregime, mai mult decît cu interes : cu emoţie. El alege din dramă ceea ce e direct, limpede, teatral, acordînd autorului întreaga încredere. Versul, care uneori e opac, întortocheat, greu de pronunţat, el îl ascultă cu smerenie. Iar această adeziune a spectatorului e mai importantă decît rezervele pe care i le impun atîtea opere perfecte ca logică, psihologie a personajelor, verosimil şi credibilitate, dar în fond plicticoase.

Cu aceste obiecţii, care sînt personale, deci pot fi greşite, socotim că drama lui Alexandru Davila s-a aşezat cu cinste printre lucrările de temelie ale dramaturgiei naţionale. [...]

[*România liberă*, an XII, nr. 2 885, 10 ianuarie 1954, p. 2 ; reprodus din vol. *Oameni de teatru*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1965, p. 172—186.]

[O INTERPRETARE REALISTĂ A DRAMEI „VLAICU-VODĂ" DE ALEXANDRU DAVILA]

Actuala stagiune a adus pe scena Teatrului Armatei una dintre cele mai de seamă și mai realizate piese înscrise în tezaurul dramaturgiei noastre clasice. Este vorba de *Vlaicu-Vodă*, dramă în cinci acte, în versuri, de Alexandru Davila. Piesa a fost jucată întîia oară pe scena Teatrului Național din București, la 12 februarie 1902 și s-a bucurat de concursul unora dintre cei mai iluștrii actori pe care i-a avut teatrul românesc. [...]

De atunci *Vlaicu-Vodă* a continuat să rămînă una dintre dramele istorice cele mai iubite și mai apreciate de publicul spectator, cu toate că, ulterior premierei, unii directori de scenă și interpreți au căutat să-i schimbe sensul inițial, scoțîndu-i în lumină mai cu seamă aspectele chemate, de fapt, să dovedească doar limitele viziunii artistice a lui Davila. Pe de altă parte, faptul că piesa era scrisă în versuri a facilitat o linie regizorală care, în loc să evidențieze conținutul ei realist, îl acoperea cu gesturi și tonalități așa-zis romantice. Piesa ajungea, în felul acesta, să exprime în asemenea interpretări denaturate, nu realitățile istorice muntene din jurul lui 1370, ci o parodie a evului mediu occidental.

Modelul interpreților nu era specificul trecutului nostru de luptă, ci viziunea „cavalerească" a romanticilor apuseni. Ajungeau astfel să se miște pe scenă nu Vlaicu, Mircea, Dragomir — de pildă —, ci niște cavaleri oarecare, așa cum i-a conceput și i-a creat în altă parte, potrivit unui anume specific local, literatura de specialitate occidentală. Intențiile lui Davila, sensul istoric al operei lui, caracterul național al frămîntărilor înscrise în piesă, identitatea muntenească a eroilor etc. erau, așadar — printr-un mimetism lesne de înțeles —, cu totul deformate.

Între spectacolele realizate sub îndrumarea lui Davila — care a fost unul dintre promotorii realismului pe scena noastră — și spectacolele confecționate după moartea lui există astfel o diferență calitativă ușor sesiza-

bilă. Precedat de o atare tradiție, colectivului artistic al Teatrului Armatei i-a revenit, în montarea piesei lui Davila, o sarcină deosebit de grea, mai ales că amintirea vechilor interpretări era încă proaspătă și pentru regizori, și pentru unii din actori. Direcția de scenă (semnată de Ion Șahighian) a trebuit să îndrepte asupra dramei luminile unei juste interpretări, neîncorsetate de nici o tradiție. [...] Printr-o interpretare care năzuiește să reliefeze spectatorilor marea bogăție de idei a piesei, colectivul artistic al teatrului din Bulevarul Magheru reușește să trezească oamenilor muncii care vizionează spectacolul cu piesa *Vlaicu-Vodă* sentimentul de legitimă mîndrie pentru lupta plină de patriotism dusă și în trecut de poporul nostru în cucerirea și apărarea libertății și independenței naționale.

Sentimentele acestea sînt furnizate de scoaterea în lumină în primul rînd a conflictului esențial din piesa lui Davila.

Sîntem în Țara Românească spre sfîrșitul secolului al XIV-lea. Pe tronul proaspătului voievodat se află Vlaicu-Vodă, dar țara e condusă, de fapt, de mama vitregă a acestuia, doamna Clara. Conflictul dintre cei doi, conflict la care asistăm, într-un anume fel, prin aluzii, încă de la începutul acțiunii — n-are un simplu caracter, să-i zicem, familial. Nu e vorba doar de lupta pentru întîietate sau pentru acapararea puterii. Conflictul este, în substanța lui, de natură adînc politică și, prin aceasta, depășind raza curții domnești. Vlaicu este partizanul neatîrnării țării, dușmanul amestecului în afacerile interne ale Țării Românești al craiului de peste munți și — prin el — al bisericii catolice, expresie și pe atunci a expansionismului. Doamna Clara, vrăjmașă camuflată la început — fățișă apoi — a poporului român, vrea — sub pretextul culturalizării Munteniei — să transforme țara într-o vasală a craiului Ludovic și, de fapt, a bisericii catolice. Scopul ultim al acțiunilor ei era, de fapt, cotropirea Țării Române și rotunjirea regatului catolic pînă la Dunăre. Pentru a-și atinge scopul, ea utilizează mijloacele caracteristice iezuiților de mai tîrziu și principilor care aplicau codul feudal al lui Machiaveli. În toate acțiunile ei putem descifra, dealtfel, vestitul dicton (atît de familiar iezuiților !) : „scopul scuză mijloacele“ ! Doamna Clara — geniul negru, negativ al piesei

lui Davila — are alături de ea pe baronul Kaliany, reprezentantul lui Ludovic la curtea muntеană, și pe aventurierul italian Pala. Cel dintîi depășește, dealtfel, rolul de sol regal și de sfătuitor intim al doamnei Clara. Kaliany se poartă ca un stăpîn și raportul dintre el, pe de o parte, și Vlaicu și boierii români pe de alta, ar vrea să sugereze pe acela dintre suzeran și vasal. Pala e un simplu instrument în mîinile doamnei. Davila l-a înzestrat cu obișnuitele însușiri ale tipului : viclenie, joc pe două fronturi, ipocrizie, spionaj, lașitate etc.

Firește, rolul principal, în galeria acestor tipuri negative, revine doamnei Clara. Trăsăturile fundamentale ale caracterului ei le-am enunțat. Se mai pot adăuga : orgoliul, tenacitatea în urmărirea scopului, voința excepțională, fanatismul etc. Toate sînt subordonate idealului suprem : catolicizarea țării și trecerea acesteia sub ocrotirea papalității. De partea cealaltă a baricadei se află Vlaicu-Vodă, cîțiva boieri patrioți și masa populară. Unii dintre eroii pozitivi apar de la început purtînd fizionomia oamenilor înaintați ; alții de-abia în cursul evenimentelor își vor determina fățiș atitudinea. Idealul lor este comun : înlăturarea doamnei Clara și neadmiterea subjugării țării și, prin aceasta, eliminarea oricărei încercări de catolicizare a românilor. Rolul bisericii ortodoxe în această luptă a fost deosebit de însemnat. Printre eroii care formează galeria militanților pentru salvarea Munteniei de pericolul ce o amenința se numără [...] banul Miked, spătarul Dragomir, preacuviosul Nicodim și mai cu seamă Vlaicu-Vodă. Trăsătura care-i unește pe toți este patriotismul. Cei pătrunși de dragoste de țară nu rămîn însă numai la stadiul unor simple declarații răsunătoare. Ei acționează în numele idealului care îi animă. Asistăm în *Vlaicu-Vodă* la începuturile unui complot îndreptat nu numai împotriva doamnei Clara, ci și a lui Vlaicu, dacă acesta se va mai supune voinței oarbe a mamei lui. Pe de altă parte, cel care acționează în ascuns împotriva doamnei este chiar Vlaicu. Ulterior cele două forțe se vor uni și vor înlătura-o pe Clara.

Există în piesa lui Davila un personaj care nu scoate de-a lungul acțiunii nici un cuvînt. Numele lui este Rumân Gruie. El simbolizează poporul. El e acela care face legătura între Vlaicu și mase ; el comunică domnului doleanțele maselor ; el duce la îndeplinire poruncile lui

Vlaicu. Fără îndoială, concepîndu-l, într-un anume fel, în afara conflictului, Davila s-a orientat greşit. Subliniind însă dragostea nemăsurată pe care i-o purta lui Grue, dramaturgul a semnalat de fapt legătura strînsă pe care Vlaicu o avea cu masele. Referindu-se, la un moment dat, la acest Grue, domnul se adresează boierilor astfel : „Toţi v-aţi îndoit de mine, toţi m-aţi renegat... / Numai el, poporul, fostu-mi-a statornic ne-ncetat."

Adoptînd o viziune realistă, direcţia de scenă a ştiut să evidenţieze sensul conflictului fundamental înscris în drama istorică a lui Alexandru Davila. Accentul n-a căzut asupra amănuntelor neesenţiale, ci asupra momentelor şi eroilor care exprimau la modul optimist înţelesul evenimentelor prezentate în *Vlaicu-Vodă*. De aceea nu s-a scos pe prim-plan „drama sufletească" a lui Vlaicu, ci antagonismul de natură politică menit să provoace lupta dintre cele două tabere. [...]

[Apărut sub titlul *„Vlaicu-Vodă" de Alexandru Davila, la Teatrul Armatei*, în *Viaţa Capitalei*, nr. 1 459, 7 februarie 1954, p. 2.]

L. RAICU şi I. D. BĂLAN

SEMNIFICAŢIA DRAMEI „VLAICU-VODĂ"

[...] Hotărît, drama istorică românească, de la Gheorghe Asachi şi pînă în timpurile cele mai apropiate, nu cunoaşte un caracter mai puternic înfăţişat, pînă în nuanţele cele mai subtile şi complicaţiile lăuntrice cele mai contradictorii, decît ne-a dat Alexandru Davila în *Vlaicu-Vodă*.

La o vedere superficială, s-ar putea bănui în Vlaicu-Vodă un caracter viciat de ipocrizie şi de o cinică lipsă de principii. Unii critici s-au lăsat conduşi de aparenţe şi într-adevăr l-au interpretat pe Vlaicu ca pe o întrupare a doctrinei lui Machiaveli asupra Principelui. În realitate, el simulează cu o mare artă umilinţa, spiritul de supunere, neutralizînd astfel vigilenţa factorilor ostili, în primul rînd doamna Clara şi baronul Kaliany ; pro-

Scanned with OKEN Scanner

cedează astfel atîta vreme cît aceştia aveau toate condiţiile de a-şi păstra superioritatea, cînd orice înfruntare pe front deschis ar fi fost poate un gest mai bărbătesc, în înţelesul convenţional al cuvîntului, dar fără eficacitate în conţinutul său. În primele acte, cînd împrejurările politice externe nu sînt încă favorabile, cînd coaliţia cu craiul sîrbesc era încă neîntemeiată, rudele aflate în captivitate, atmosfera în ţară ceţoasă, iar forţele risipite, orice manifestare brutală s-ar fi vădit, strategic vorbind, puerilă, iar practic fără consecinţele aşteptate. Doamna Clara şi baronul Kaliany, cărora li se dă iluzia guvernării, afişează bunăvoinţa caracteristică despoţilor mulţumiţi de ei. Vigilenţa acestora e înşelată, iar Vlaicu, sub aparenţa smereniei, observă, concentrează abil forţe şi aşteaptă cu răbdare ziua nimerită. Tactica aceasta nu-i oferă lui Vlaicu satisfacţii imediate ; curtenii îl cred naiv sau prost, iar acei prieteni care nu-l învinuiesc de laşitate rîd pe seama caracterului său lipsit de independenţă. Pala, pajul doamnei Clara, spune deschis : „Vlad, cucernicul voievod, / Este domn fără domnie şi voivod fără norod. / ... Şi că-i domn e că se-ndură buna lui dădacă, / Doamna."

Prietenii, cei mai mulţi, văd în el o unealtă docilă a catolicismului : „Azi e robul doamnei Clara, prin urmare-al craiului. / Ea domneşte şi printr-însa-n ţara voastră românească / Au ajuns, de-o parte craiul, de-alta papa să domnească" sau, în cel mai fericit caz, un domn slab şi fricos.

Vlaicu suferă că trebuie să se arate neputincios, cu atît mai mult cu cît aparenta sa laşitate angaja ţara întreagă („Prin tăcerea-i ne-njoseşte"). Conflictul acesta lăuntric nu se desfăşoară neted şi sînt cazuri cînd nevoia de a striga adevărul clocoteşte în sufletul domnitorului, care, cu tristeţe, se vede rău privit de cei ce-i erau prieteni. Ridicîndu-se deasupra acestui conflict lăuntric, Vlaicu izbuteşte să joace pînă la capăt rolul său întru smerenie, vădind o mare abilitate de strateg. [...]

Dealtfel, a întemeia, cum critica literară a făcut îndeobşte, complexitatea lui Vlaicu pe ciocnirea între aparenta sa smerenie şi ţelurile pe care le urmărea încă ni se pare insuficient. De obicei se afirmă că, în primele trei acte, Vlaicu se poartă cu umilinţă, pentru ca

Scanned with OKEN Scanner

în actul al patrulea și al cincilea, să se dezvăluie. În realitate, caracterul lui Vlaicu urmează o evoluție mult mai complicată, pe linia omenescului celui mai autentic; masca strategiei sale este savant studiată spre a evita stridența, neverosimilitatea. De exemplu, față de banul Miked, unul din curtenii săi intimi, el nu-și mărturisește intențiile — momentul nu era încă oportun, încrederea doamnei Clara fiindu-i încă necesară —, dar nici nu păstrează obișnuita sa poză de smerenie necondiționată — aceasta l-ar fi compromis definitiv față de boierii săi credincioși —, ci manifesta un soi de binevoitoare compătimire, suficientă totuși pentru a-i marca poziția: „Ah! Pricep! Sărmanii! / Ei nu văd, orbiți de țeluri și de patimile lor, / Nodul înnodat de datini între scaun și popor".

Strategia sa se bizuie alternativ pe factori diferiți, de care știe să se folosească ingenios. Politica sa de pace sau de război o explică, de obicei, în chip diplomatic, nu prin cauzele esențiale, de care era conștient, ci prin diferențele de temperament ale sfetnicilor ce-l înconjoară: „Ciudată treabă: fiecare mă vedeți / Dăruit cu-o-nsușire ce voi singuri o aveți / Vă-nșelați și tu, și dînsul. Și dovada cea mai bună / E că Dragomir cînd vine, goarna de război răsună, / Iar că tu cînd stai la curte, tace goarna de război".

Cu alte cuvinte, Vlaicu este obligat să joace rolul omului resemnat în fața împrejurărilor, pe care în realitate el însuși le provoacă. În felul acesta el își cîștigă simpatia sfetnicilor cărora le atribuie propria lui voință și însușirile care-i aparțin.

Dacă aceasta este strategia lui față de curtenii cei mai apropiați, față de doamna Clara mimează în continuare aceeași supușenie, evitînd ciocnirea frontală.

Dorind prietenia boierilor, el nu poate accepta totuși pe Mircea Basarab sprijinit de boieri — ca un anticatolic înverșunat — pe tronul Moldovei, căci această împrejurare ar face inevitabilă căsătoria lui Mircea cu Anca — sora domnitorului, pe care Vlaicu, din motive politice, o hărăzise craiului sîrbesc. Se află într-o foarte dificilă dilemă, cu atît mai mult cu cît și Vlaicu-Vodă era ostil domniei în Moldova a lui Latcu-Vodă, supus credincios al papalității. Ambele tabere îl învinuiesc de

Scanned with OKEN Scanner

trădare și, în cele din urmă, Vlaicu, deși îndurerat că boierii săi nu-i cunosc adevăratele țeluri, este silit de împrejurări să apară în postura unui laș mergînd împotriva propriei lui dorințe de a-l vedea pe Mircea Basarab — ca pe un factor anticatolic — în scaunul domnesc al Moldovei. Odată decis, Vlaicu mimează fără șovăire : „Ce-auzii ? Ce vor ? Ce spun ? / Mi s-a tulburat auzul ? Sau visez ? Ori sînt nebun ? / Mă-nșelai sau zisumi-s-a c-aș fi pristăvit izvodul / Cu menire să răstoarne la Moldova pe voivodul / Lațcu, bunul meu prieten ? Cum că însumi eu am dat / O asemenea-nvoială ? Cum că eu, deci, am trădat ?“

Jucînd cu atîta seninătate rolul omului supus, boierii, care luptă pentru independență, îl cred iremediabil pierdut pentru cauza lor. La un moment dat, conflictul ajunge atît de complicat, încît orice greșeală a lui Vlaicu i-ar fi fatală. Atunci cînd Vlaicu consideră momentul oportun sosit, destăinuie boierilor taina pe care de atîta vreme o purta în sine : dușmănia lui cu doamna Clara. Izolată de aliați, doamna Clara este împinsă la acțiuni extreme și puțin chibzuite : încercarea de a-l ucide pe Vlaicu nu izbutește, grăbind deznodămîntul conflictului. Actul al cincilea, dezvăluind întru totul adevăratele gînduri ale domnitorului patriot, confirmă extraordinara luciditate a politicii urmate de Vlaicu cu o consecvență neabătută. Finalul dramei are măreția unei apoteoze și Vlaicu își poate permite pentru întîia oară să strige adversarilor săi învinși adevărul pe care atîta timp, cu o fantastică încordare a voinței, îl înăbușise în sufletul său, în ciuda tuturor umilințelor : „Tu la Ludovic vei merge, îi vei spune craiului / Că n-a fost și nu e Vodă Vlad vasalul lui, / C-amîndoi ne-om înțelege după placul meu și-al lui.“

Acum Grue se jertfește pentru a salva viața domnitorului, și Vlaicu-Vodă, cutremurat de crîncena durere a pierderii celui mai scump tovarăș al său, se ridică pînă la lucida conștiință a sensului luptei sale, rostind aceste cuvinte care concentrează semnificația întregii opere : „Toți v-ați îndoit de mine, toți m-ați renegat vreodată, / Pentru toți, cîndva, cocoșul lui Sîn Petru a cîntat. / Numai el, poporul, fostu-mi-a statornic ne-ncetat.“

Caracterul lui Vlaicu se ridică la valoarea unui măreț simbol, a cărui semnificație ni se pare nimerit de

a fi dezbătută. Vlaicu-Vodă vădește trăsături de caracter specifice poporului român. El are în firea sa ceva din înțeleapta ironie a țăranului care, în secole de dureroasă existență, și-a creat o mască de aparentă resemnare, de umilință în fața destinului, sub care clocotea o nebănuită demnitate, o lucidă conștiință a propriei valori și a superiorității sale asupra dușmanului vremelnic, o conștiință neștirbită, — elemente care, de-a lungul istoriei, au compus o adevărată strategie populară, în cele din urmă victorioasă.

Anumite trăsături ale figurii lui Vlaicu ne duc cu gîndul la *Scrisoarea a III-a* a lui Eminescu, unde ne întîmpină domnul Mircea : „Un bătrîn atît de simplu după vorbă, după port“, aparent umil și plecat în fața trufașului sultan, dar, în fond, stăpînit de cea mai autentică demnitate. El se arată îngăduitor și bun, înțelegător adînc al faptelor ; atît de adînc, încît pare stăpînit de un fel de fatalism al istoriei. Dar, în realitate, totul nu e decît o înțeleaptă diplomație. [...]

Omul cel mai apropiat de Vlaicu, principalul său sfetnic e Grue, erou plin de semnificație, simbolizînd sprijinul voievodului pe forțele populare. În interpretarea sensului acestui personaj simbolic, care nu rostește nici un cuvînt pe tot parcursul acțiunii, criticul Aurel Martin — într-o cronică din *Viața capitalei* [15] — se dovedește stăpînit de principii dogmatice cînd decretează că „fără îndoială, concepîndu-l, într-un anume fel, în afara conflictului, Alexandru Davila s-a orientat greșit“. După părerea noastră, nu e chiar fără îndoială că Davila a „greșit“. Dealtfel, cu cincizeci de ani înainte de aceeași părere a lui Grue se mirase și Bogdan-Duică [16], apreciind-o ca o slăbiciune, închipuindu-și pur și simplu că Davila a uitat să-l puie pe Grue să vorbească ! De fapt, această tăcere asociată și cu faptul că Vlaicu se sfătuiește la fiecare pas cu Grue, din priviri, îi conferă un aer de solemnitate, de măreție olimpică. Profesînd o filozofie a tăcerii, Grue simbolizează înțelepciunea modestă a poporului. Este important de subliniat că Vlaicu ia întotdeauna marile hotărîri „aruncînd o privire de în-

[15] Nr. 1 459, 7 februarie 1954, p. 2.
[16] *Convorbiri literare*, an XXXVI, nr. 7, 1 iulie 1902, p. 656—668.

țelegere către Grue“ sau după ce „a schimbat o privire cu Grue“, „a aruncat ochii la Grue“, „a căutat pe sub gene la Grue“. Cînd Vlaicu, exasperat de criza de orgoliu agresiv al doamnei Clara, vrea, în sfîrșit, să izbucnească, pentru că simte că altfel se înăbușă, vede gestul potolitor al lui Grue și se stăpînește, liniștit la gîndul că există pe lîngă el Grue Rumânul, care singur nu-l crede laș, ipocrit. Rezemîndu-se pe Grue, voievodul poate continua în liniște abila sa strategie. Alexandru Davila îi opune în piesă, lui Vlaicu-Vodă, pe doamna Clara, care simbolizează forțele negative, ostile poporului, tipul acelei femei de mare virilitate politică (*mulier impotens*), reprezentat în literatura noastră cu tematică istorică de doamna Chiajna a lui Alexandru Odobescu sau chiar de Vidra din drama lui Bogdan Petriceicu Hasdeu *Răzvan și Vidra*, deși aici se urmăresc idealuri de altă natură. Doamna Clara este o fire energică și volițională, e însetată de putere, devorată interior de o adevărată hipertrofie a propriei personalități : „Da ; nevoie ! zis-ai bine ! / Am ajuns să am nevoie d-apărare, ca orcine ! / Eu, ce-am împărțit cu vodă Alexandru, tatăl tău, / Cîrmuirea, pentru care făurit e duhul meu ; / Eu, ce port și pentru tine mîndra stemă basarabă / — Grea povară, pentru care biata-ți frunte e prea slabă — / Eu, ce sunt spre mîntuirea ta ș-a-ntregului norod, / Eu, de viță palatină, eu, soție de voivod, / Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce țara, / Eu, puterea, eu, stăpîna, în sfîrșit, eu, doamna Clara, / Am ajuns de rîsul lumii, ș-al boierilor, ș-al tău, / Înfruntată, dosădită, o batjocură, eu ! eu !“

Momentele de omenie îi sînt cu desăvîrșire străine. Lucru ce a scandalizat pe unii critici, care nu credeau în verosimilitatea unui tip de femeie într-atît lipsită nu numai de feminitate, dar și de cea mai elementară umanitate. Caracterul ei nu e totuși schematic, automat, al unei unice formule, „eu, eu“... cum susținea Eugen Lovinescu, și nici nu dovedește prin violența ei agresivă o lipsă totală de abilitate. Se aliază cu boierii contra lui Vlaicu, pretextînd că luptă ca Anca să ia un soț băștinaș, pe Mircea Basarab, simulează că ia apărarea lui Groza, a cărui oropsire în realitate o dorise și o ceruse. Lipsită cu totul de prudență ni se pare și nouă cînd cere boierilor, fără o serioasă argumentare, să-l ucidă pe

Vlaicu ; cînd boierii refuză, cînd, deci, ea s-a convins de ostilitatea acestora, pleacă, nu înainte de-a le destăinui omorul ce va fi săvîrşit de către Pala.

Lipsa de prudenţă ni se pare excesivă chiar pentru un caracter de asemenea impulsivitate.

Între Vlaicu şi doamna Clara, caractere a căror constituţie sufletească este deosebit de trainică, îşi clatină fiinţa lipsită de orice echilibru lăuntric Mircea Basarab, nepotul domnului şi iubitul Ancăi, fiica doamnei Clara şi sora dinspre tată a lui Vlaicu-Vodă. Caracterul lui este sub nivelul mijlociu al evenimentelor, personalitatea lui reală este departe de ceea ce bănuiau cei care îşi puseseră încrederea în el. La începutul piesei, Mircea trăieşte numai pentru Anca şi numai prin iubirea ei, rupt cu desăvîrşire de problemele mari care frămîntau ţara şi epoca, izolat prin iubire de orice altă preocupare. Dragostea sa măruntă şi egoistă înăbuşă în el orice licărire de ideal înalt, orice sentiment patriotic : „... la ce mi-s bune sînge, neam, străbuni şi nume ? / Nu. Iubirea ta mi-e totul, Anca mea, pe-această lume."

Din această pricină, avînd o viziunea mărginită asupra vieţii, el refuză propunerea boierului patriot moldovean Groza şi a altor boieri şi moşneni munteni care-l cereau domn al Moldovei în locul lui Lăţcu, vasalul catolicismului „...La ce mi-e slava ? Anca mea să mă iubească / Şi de mi s-ar da domnia — dac-aceasta s-ar putea ! — /Eu m-aş lepăda de dînsa, ca să fiu cu Anca mea."

Această indiferenţă faţă de slavă — generată dealtfel de un egoism mascat prin iubire — nu-l caracterizează multă vreme. În curînd, o sete aproape bolnăvicioasă de mărire, provocată de propunerea boierilor şi aţîţată de ambiţia, reţinută totuşi, a Ancăi, îl copleşeşte şi se deşteaptă tulburat, deodată din „al fericirii somn" : „Au trezit în mine-o rîvnă ne-mpăcată : de-a fi domn ! / A domni, a fi puternic, de-o putere uimitoare ; / A privi o lume-ntreagă jos, departe, sub picioare ; / A fi omul fără seamăn, într-o ţară şi-un popor."

Ambiţionat şi viciat pînă la satanism de dorinţa de a domni, atunci cînd Vlaicu se arată a nu fi de acord ca el să ocupe scaunul domnesc al Moldovei, Mircea, urîndu-l pe Vlaicu, îşi afirmă mai categoric dorinţa de a domni. „Da, orcum, prin orce mijloc, prin trădări, prin răzvrătire / Vreau domnia, da, orunde ; vreau coroana,

pe-a orcui. / Vodă sprijinind pe Lațcu, vreau de-acum coroana lui."

În finalul actului al V-lea, Mircea Basarab, animat de ambiții, încearcă uciderea domnului, dar tentativa eșuează. Cade însă jertfă credinței pentru domnul țării Grue Rumânul. Vlaicu îl absolvă pe Mircea de orice vină și îl așază sfetnic în locul lui Grue, rezolvare care ni se pare nefirească, necorespunzătoare curgerii naturale a faptelor, menită doar să grăbească încheierea conflictelor secundare în vederea deznodămîntului. Conflictul piesei *Vlaicu-Vodă*, care urmează o desfășurare obișnuită operelor de tipul clasic, *Hamlet* să zicem — urcînd de la expunerea factorilor în luptă și a dispoziției în care se află la un moment dat pînă la deznodămîntul ce aduce cu sine rezolvarea tuturor problemelor —, este un conflict de caractere, așa, încet, cu foarte mari dificultăți, și numai riscînd repetarea unor lucruri de-acum spuse îl putem desface de judecarea caracterelor și analiza în sine ; folosul constă doar în a adînci raportul între caractere, în linii generale, stabilit mai înainte, și a-l concentra într-un conflict unic. Între cele două caractere fundamentale ale dramei, Vlaicu Vodă și doamna Clara, pe ciocnirea cărora se întemeiază conflictul, se poate stabili un echilibru. Ambele caractere sînt tari, de neînduplecat. Vlaicu arată o liniște olimpică pînă în acele momente în care demnitatea sa umană este simțitor pusă la încercare, iar doamna Clara continuă să sfideze — cu dreptul stăpînitorului absolut — chiar și în scenele din actul al V-lea, cînd deznodămîntul era decis. Vlaicu, însă, beneficiază de un netăgăduit avantaj în raport cu doamna Clara, nu numai prin înălțimea idealului propus — el este un domnitor care, ca și Mircea în *Scrisoarea a III-a*, își apără „sărăcia și nevoile și neamul" — față de josnicia morală a intențiilor acesteia, ci și prin acea supleță inteligentă a personalității sale în funcție de împrejurările nefavorabile, factor care, în cele din urmă, hotărăște.

Fără îndoială, există în piesă momente în care doamna Clara vădește agerime, abilitate, ca de exemplu în scena în care o sortește pe Anca lui Mircea Basarab, pentru a împiedica alianța cu craiul sîrbesc și a-l învrăjbi pe acesta cu Vlaicu-Vodă ; în acest moment de mare încordare dramatică ea își ascunde perfid intențiile sub

aparența unei lăudabile preocupări de a păstra puterea țării unui domn autohton ; ea își drapează acum intențiile cu abilitate calculată, sub steagul protector și inviolabil al iubirii de țară, al patriotismului. Acum doamna Clara se află în afară de primejdie, bine situată din punct de vedere strategic chiar pe pozițiile vrăjmașilor ei, a principiilor pe care structural nu le poate suferi, cu alte cuvinte ea combate pe adversari cu propriile lor argumente, cu propriile lor arme, cu propriile lor principii (datină, neatîrnare, domn neaoș).

În acest moment ea și-a cucerit un spațiu strategic uimitor de trainic, așa cum nu avusese încă în momentul celui mai deșănțat autoritarism.

Raportul de forțe e răsturnat, se provoacă dezordine și destrămare în tabăra adversă, boierii se despart de Vlaicu, iar domnitorul însuși, luat prin surprindere, e dezorientat. Refuzînd căsătoria Ancăi cu Mircea Basarab, Vlaicu-Vodă cade imediat sub învinuirea de colaborare cu obscuri factori străini. Ciocnirea e deosebit de intensă și conferă piesei un caracter de încordat dramatism. Conflictul se orientează spre deznodămîntul cunoscut, din momentul în care doamna Clara, neposedînd acea suplețe în acțiune, care, mereu, îl caracterizează pe Vlaicu, se expune fățiș loviturilor, fiind izolată pînă și de acel factor pe care se sprijinea în cea mai mare măsură : baronul Kaliany. Există în piesă un moment care concentrează întreaga semnificație a înfruntării între Vlaicu și doamna Clara, caracterul specific al mijloacelor de luptă folosite de fiecare factor în parte indicînd în favoarea cui va evolua și va fi decis în cele din urmă conflictul. Ne referim la scena a II-a din actul al II-lea, care aduce prima oară față-n față pe Vlaicu cu aparenta sa smerenie camuflînd abil ironia — și doamna Clara, cu un temperament de o energie virilă incontestabilă, dar liniar pînă la orbire. Doamna Clara năvălește în scenă, după notația autorului „ca un vîrtej“ fiind întîmpinată prin contrast de o adîncă plecăciune a lui Vlaicu-Vodă, care o întreabă respectuos : „Doamna noastră, ce nevoie ?“. În întrebarea lui Vlaicu, doamna Clara vede numai moliciunea și umilința, nu și acea subterană ironie pe care pînă și topica frazei ne-o indică. Orbită de orgoliu, doamna Clara nu descifrează ironia perfect acoperită a întrebării și se dezlănțuie fulgerător, pradă unei vijeli-

oase crize de autoritate. Scurtimea sacadată a replicii, succesiunea rapidă și șuierătoare a frazei care cade ritmic denotă o energie impulsivă, categorică, care-o împiedică să descopere sensuri subterane întîmpinărilor pline de blîndețe ale lui Vlaicu. „Da ! nevoie ! Zis-ai bine / Am ajuns să am nevoie d-apărare, ca orcine...“ Și criza de orgoliu se declanșează cu o intensitate din ce în ce mai mare. Mai întîi își expune meritele, neglijînd total ceea ce s-ar putea numi demnitatea personală a preopinentului ei, totuși domnitor al țării („Eu ce port și pentru tine mîndra stemă basarabă“) ; apoi își strigă noblețea genealogiei („Eu, de viță palatină, eu, soție de voivod“) ; apoi, cuprinsă din ce în ce mai mult de un orgoliu care a deviat în furie, renunță la datele memoriei, proclamînd rolul ei istoric, în formule condensate („Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce țara / Eu, puterea, eu, stăpîna...“) pentru ca, în cele din urmă, definitiv sugrumată de orgoliu, să arunce ca nefolositoare drepturile ce-i revin din punct de vedere personal, politic, istoric, invocînd supremul, zdrobitorul argument: „În sfîrșit, eu, doamna Clara !“ Și, la această criză desănțată de autoritate, domnul țării, căruia în fuga frazelor i se aruncaseră vorbe măgulitoare de tipul „biata-ți frunte e prea slabă“, răspunde cu inocență : „Cine ți-o tăgăduiește ?“ Nu-i greu de presupus că Vlaicu-Vodă, manevrînd o asemenea perfectă tehnică, deține de la început o decisivă superioritate în ce privește sorții victoriei.

Interesant de relevat este faptul că nici Vlaicu nu e construit în virtutea unor gesturi uniforme. Și, pornind de la scena inițială analizată mai sus, vom vedea că nici el nu suportă la nesfîrșit, ca un mecanism fără viață, autoritatea sfidătoare a mamei sale vitrege. Sînt momente cînd, exasperat de crizele de orgoliu și autoritate ale doamnei Clara, Vlaicu e gata să izbucnească deschis, amenințînd să năruie tot ceea ce cu o diplomație atît de calmă izbutise să realizeze pînă atunci ; potolit, însă, de o privire înțeleaptă a lui Grue, în virtutea unui suprem act de voință, rostește vorbe care nici pe departe nu-i exprimă gîndul adevărat, cum cititorul s-ar aștepta, ci, dimpotrivă, tocmai acum se preface copleșit de o uluitoare smerenie : „Că te vreau pe veci stăpînă,-naltă doamnă, tot nu știi ? / Sunt mai vîrstnic decît tine, to-

tuși mumă vreau să-mi fii. / Ce m-aș face eu, sărmanul, de nu te-aș avea pe tine / Să mă luminezi în calea-mi cu vederile-ți senine ; / Să duci grija cîrmuirii și să porți pe fruntea ta, / Sarcina coroanei mele, ce nu pot, nu pot purta !"

Gestul dizolvă țeapăna vigilență a doamnei Clara. Pedepsirea unor boieri este amînată și, deocamdată, se oferă sacrificiului căpetenia lor — sub pretextul că o pedeapsă colectivă ar fi un prilej de răscoală.

*

Desigur, drama lui Davila plătește într-o oarecare măsură tribut unor știute păcate ale romantismului : nu puține scene, mai ales cele de dragoste, sînt excesiv sentimentale, melodramatice ; principiul romantic al antitezei între eroi este urmărit cu o prea evidentă stăruință ; limba păcătuiește uneori prin introducerea nemotivată a unor neologisme de dată foarte recentă ; există de asemenea unele anacronisme ușor vizibile, cum ar fi tendința lui Vlaicu de a forma un stat centralizat al tuturor românilor în preajma anului 1370 : „Da, da ! te-nțeleg, Mikede. Vis măreț e să domnească / Basarabii peste-ntregul neam de limbă românească !"

Mai sînt greșeli de cronologie istorică, cum ar fi — printre altele — faptul că ni se pomenește de existența mînăstirii Snagovului în acea epocă dinainte de 1400, în realitate ea fiind construită sub domnia lui Vlad Țepeș.

Nu-i greu de apreciat că inadvertențele semnalate sînt detalii poate inevitabile cînd e vorba de zugrăvirea unui trecut istoric consemnat doar în liniile lui mari de cronici și letopisețe și care, în ultima analiză, nu sînt de natură să submineze trăinicia monumentului de poezie ridicat de Alexandru Davila ; monument pe care — precum ne-am ostenit să dovedim — avem destule motive a-l respecta și păstra. Cînd înșirăm numele clasicilor literaturii noastre (Eminescu, Creangă, Coșbuc...) s-ar cuveni să nu uităm a-l numi și pe Alexandru Davila.

[Reprodus din *Viața românească*, an VII, nr. 4, 1954, p. 269—277.]

Scanned with OKEN Scanner

[O DRAMĂ ISTORICĂ CLASICĂ]

[...] *Vlaicu-Vodă*, opera de căpetenie a lui Alexandru Davila, este totodată una din lucrările dramatice care au contribuit la progresul dramei noastre istorice. Continuînd opera primilor dramaturgi care au abordat acest gen și însușindu-și experiența artistică a lui Alecsandri și Hasdeu, Alexandru Davila a realizat una din dramele noastre istorice clasice, în care pe primul plan al acțiunii stă lupta pentru apărarea statului feudal recent constituit, în fața cotropitorilor străini. Concepția istorică a autorului se vădește a fi înaintată prin felul în care este evocată personalitatea voievodului Vladislav — în piesă : Vlaicu-Vodă — și prin discernămîntul dovedit în descifrarea sensului politic al conflictului dintre biserica ortodoxă autohtonă, interesată în apărarea statului feudal, și tendințele expansioniste ale bisericii catolice, folosită de crăimea maghiară în slujba intereselor sale cotropitoare. [...]

Piesa lui Davila are meritul de a prezenta într-o lumină istorică justă lupta domnitorului muntean împotriva cotropitorului străin și totodată — pe plan intern — împotriva complotiștilor în frunte cu doamna Clara. [...]

De la începutul piesei se configurează deci un conflict puternic între cei care urmăresc salvarea independenței țării și cei care o pericliteză.

Care este rolul lui Vlaicu în acest conflict ? [...]

Vlaicu nu este un domnitor și un fiu care ascultă orbește de sfaturile sau ordinele mamei sale vitrege. El are o concepție politică proprie și un țel precis în conflictul care se desfășoară și tocmai caracterul tactic al acțiunilor sale politice îmbogățește personalitatea eroului din punct de vedere istoric, ca și din punct de vedere dramatic. Vlaicu știe precis ce urmărește, obiectivul lui principal fiind înlăturarea influenței doamnei Clara din politica Țării Românești și stabilirea relațiunilor prietenești cu toți vecinii și în special cu cei care aparțineau bisericii ortodoxe. Aceasta este, dealtfel, și motivul pentru care Vlaicu o va da de soție pe Anca, sora lui, craiului Serbiei, care ținea de biserica ortodoxă, fiind astfel

un aliat politic împotriva statului catolic maghiar. Vlaicu are, dar numai în aparență, o serie de ezitări în clarificarea poziției sale față de doamna Clara și de boierii conspiratori. Are nevoie de timp pentru a putea elibera pe sora și cumnatul său zălogiți craiului maghiar, pentru a-i aduce în țară și a-i salva, ca abia atunci să-și poată dezvălui adevăratele intenții.

Despre Vlaicu-Vodă s-a spus în trecut că ar fi un personaj în care se întruchipează machiavelismul „la mod românesc". Nimic mai greșit decît această afirmație. A susține că Vlaicu întruchipează „la mod românesc" machiavelismul este o grosolană și rău intenționată denaturare a acestui personaj și a sensului istoric al acțiunilor sale. Politica lui Vlaicu-Vodă nu este o politică de duplicitate, de intrigărie de curte, ci este o politică dusă cu tact, în interesul poporului, în interesul tînărului stat feudal recent constituit și care, pentru a putea vieții și a se dezvolta, trebuia să-și păstreze independența asigurîndu-și relații pașnice cu toți vecinii. Machiavelismul apare însă în politica doamnei Clara. Vlaicu luptă împotriva acestei politici și atunci cînd va putea, la capătul acțiunilor sale, să-și dezvăluie adevărata sa atitudine, va face ca boierii și poporul să se apropie de el, iar încercarea doamnei Clara de subjugare și catolicizare a țării să fie înăbușită, ea însăși fiind înlăturată din viața politică a țării. Dealtminteri, Vlaicu se caracterizează el însuși — într-o scenă de mare tensiune dramatică — atunci cînd doamna Clara îl amenință că ar merita să fie ucis (lucru pe care ea îl și încercase) : „Ucigașo ! Tu cu junghiul încercași a mă lovi, / Eu mă fac călău, de-i vorba neamul a mi-l izbăvi !"

În aceasta stă scopul principal al acțiunilor politice ale lui Vlaicu : izbăvirea neamului, prin folosirea mijloacelor celor mai potrivite în funcție de împrejurări.

Pentru a ne putea da seama mai bine de conținutul politic și totodată dramatic al piesei, de valorile morale ale personajelor, este necesară o scurtă incursiune în istoria Țării Românești, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, în special în legătură cu cele două personaje principale.

Doamna Clara, fiica unuia din banii Severinului, conți de Duboka, este soția lui Nicolae Alexandru Basarab, domnitorul Țării Românești între 1352 și 1364.

Scanned with OKEN Scanner

Vlaicu apare în istorie sub numele lui Vladislav și este fiul lui Nicolae Alexandru ; domnește de la 1364 și pînă la aproximativ 1374. De la venirea sa pe tron, Vlaicu-Vodă pornește cîteva acțiuni de stat, de mare importanță în acea vreme. După ce Nicolae Basarab dusese o politică împăciuitoristă cu craii maghiari, noul voievod are grijă, de la venirea lui pe tron, să curme aceste așazise legături de prietenie care duceau în fond la înfeudarea Țării Românești. El nu mai recunoaște suzeranitatea regelui feudal maghiar, acceptată de tatăl său, și de aci va lua naștere o serie de războaie din care Vlaicu va ieși învingător.

Vlaicu-Vodă este important în istoria țării noastre prin activitatea lui pașnică, prin tendința de a afirma independența Țării Românești și totodată prin activitatea lui culturală, înființînd prima mitropolie din țară și primele mînăstiri în care se copiază primele texte bisericești și se scriu primele cronici.

Acțiunea piesei se petrece în perioada [...] în care se constituie cele două state feudale românești, ceea ce reprezintă pentru acea vreme un element de progres în dezvoltarea politică, socială, administrativă a populației de pe teritoriul țării noastre. Este în intenția primilor domnitori din acea vreme să afirme suveranitatea noilor state înființate și să le formeze o solidă bază politică și economică — acțiune în care biserica ortodoxă era firesc să fie solidară. Ca deținătoare de pămînturi întinse în țările românești, muncite după sistemul orînduirii feudale, biserica ortodoxă era legată prin interesele sale de înseși interesele domnitorului. În măsura în care domnitorul, găsind un sprijin social în biserică, lupta pentru promovarea bisericii ortodoxe, în aceeași măsură biserica ortodoxă lupta împotriva catolicismului care periclita suveranitatea statului, a domnitorului și în același timp dreptul de proprietate a bisericii ortodoxe asupra marilor latifundii. Lupta bisericii ortodoxe împotriva catolicismului nu a avut, așadar, numai un caracter religios, ci mai ales aspectul unei lupte politice, în care interesele bisericii coincideau cu interesele statului feudal în lupta sa pentru independență.

Biserica ortodoxă a contribuit din plin, ca și în alte țări — ca și în cnezatele rusești, în Bulgaria, sau în

Scanned with OKEN Scanner

Serbia — la fundarea statelor feudale de pe teritoriul țării noastre.

Sub acest aspect, urmărind sensul forțelor politice, putem să ne dăm seama mai bine de conținutul dramei istorice *Vlaicu-Vodă*; să apreciem măsura în care piesa reflectă epoca în mod veridic, deci și justețea poziției autorului față de evenimentele istorice ale vremii.

Chiar și din cele spuse pînă acum despre piesă se poate trage concluzia că drama lui Davila reflectă în mod veridic perioada imediat următoare întemeierii Țării Românești. Piesa oglindește ce este tipic epocii. Dramaturgul — în limitele concepției sale despre istorie — a știut să redea prin acțiunea dramei sensul general al dezvoltării istorice a Țării Românești la sfîrșitul secolului al XIV-lea.

Davila caută de la început să precizeze liniile de forță ale conflictului.

Încă din scena a IV-a a actului I — momentul în care boierii conspiră împotriva domnitorului — boierul moldovean Groza, refugiat pentru a cere ajutorul boierilor munteni împotriva lui Lațcu, care intenționa catolicizarea Moldovei, li se adresează: „Suferințele Moldovei ce să vi le mai arate / Glasul nostru! Lațcu-Vodă, un mișel, un renegat, / Către Ludovic și către papa Urban s-a legat / Să se-nchine lor, crăimei, cu domnia și norodul, / Iar papimei cu credința. Dar boierii și sinodul, / Credincioși în legea sfîntă și-n Ohrida-mpărtășiți, / Răzvrătindu-se, vai! fură biruiți, măcelăriți. [...] Dar și-aci, la obîrșia neamului, ca și la noi, / Și-a lățit papistășimea necuratul ei puhoi, / Vlaicu-Vodă, care-n vremuri, harnic, priceput, cucernic, / Către datina străbună, către Domnu-atotputernic, / A oblăduit moșia pentru slava ei și-a lui, / Azi, e robul doamnei Clara, prin urmare-al craiului *. / Ea domnește; și printr-însa-n țara voastră românească, / Au ajuns, de-o parte, craiul, de-alta, papa să domnească."

Răspunsul reprezentantului bisericii ortodoxe din Țara Românească, mitropolitul Nicodim, întărește și mai mult

* Groza se adresează astfel boierilor munteni în momentul în care aceștia conspirau împotriva lui Vlaicu, atunci cînd ei nu cunoșteau țelurile politicii domnitorului și îl credeau sub influența doamnei Clara.

sensul politic pe care dramaturgul l-a desprins din evenimentele vremii : „Dar cauza Moldovei e chiar cauza credinței ! / Cînd acolo, păgînimea toarnă-n sufletul ființei / Duhul rău ce ofilește și răzbește un popor / Mai cumplit ca ciuma neagră și războiul arzător. / Tot creștinul va s-alerge s-o lovească, s-o stîrpească.“ / etc.

Aceste [...] citate ilustrează spiritul de ură care exista în sînul poporului, al locuitorilor Țării Românești din acea vreme, împotriva tendințelor de cotropire ale regelui maghiar și ale catolicismului.

Piesa are numeroase personaje (treizeci), dar important este să caracterizăm în primul rînd pe cele două principale : Vlaicu-Vodă și doamna Clara, personaje în care se concretizează în fond conflictul în care sînt antrenate toate celelalte.

Vlaicu-Vodă, domn al Țării Românești, este aparent prizonierul politic al baronului Kaliany, reprezentantul crăimii maghiare, adus în țară de doamna Clara.

Substratul real al comportării lui Vlaicu este sesizat însă de moș Neagu : „Toți-s mîndri, toți-s falnici. Vodă singur e smerit. / Dar smerenia-i e umbră, ce de pizmă l-a ferit. / El mereu în ea se-afundă și, cucernic, pururi tace.“

Moș Neagu își dă seama că Vlaicu-Vodă urmărește ceva în ascuns : „Dar din umbră și tăcere vodă face și desface. / Îi ajunge — ca să țină toate-n mîna sa de fier — / Să-l priceapă Rumân Grue — Grue, ce nu-i nici boier — / Ce cutreieră domnia și, pe-ascuns, orînduiește / Ce, pe-ascuns, gîndește vodă și, pe-ascuns, îi poruncește.“

Vlaicu în fond i se opune lui Kaliany, pentru a evita vasalitatea față de regele maghiar ; i se opune de asemeni doamnei Clara pentru a împiedica catolicizarea țării. Țelurile lui Vlaicu corespund cu interesele poporului. Boierii, orbiți de interesele personale, nu-și dau seama de ele : „...Ah ! pricep ! Sărmanii ! / Ei nu văd, orbiți de țelul și de patimele lor, / Nodul înnodat de datini între scaun și popor ; / Și-și închipuiesc c-ajunge greutatea unui paloș / — De străin — ca să despartă un popor de domnu-i neaoș.“

Boierii vor recunoaște însă într-un tîrziu dreptatea lui Vlaicu. [...]

Vlaicu întreprinde o politică complexă, suplă și abilă, pentru a evita o criză puternică în interiorul țării, care ar putea duce la invadarea acesteia, pentru a reuși în același timp să-și readucă în țară rudele zălogite. El nu se lasă impresionat de conspirația boierilor și, dacă ia măsuri împotriva lor — pe unii îi închide, pe alții îi exilează —, aceste măsuri nu au alt sens decît să înșele vigilența doamnei Clara. Pe toți boierii pe care vodă îi înlătură din viața politică a țării îi vom găsi ascunși într-o cameră de lîngă iatacul lui, complotînd alături de el pentru înlăturarea doamnei Clara și, implicit, a influenței craiului catolic.

Vlaicu nu este un tiran, așa cum îl caracterizează în scena conspirației din primul act boierii. El își urmărește cu o deosebită meticulozitate planul, aplicîndu-l în toate elementele lui, cu un mare spirit politic.

Vlaicu se afirmă, în piesa lui Davila, ca un domn conștient de rolul ce-i revine în ce privește statornicirea statului feudal recent înființat și, în același timp, conștient de rolul bisericii ortodoxe în asigurarea independenței noului stat.

În ultimul tablou, discutînd cu Mircea, Vlaicu se dovedește un bun cunoscător al realităților țării sale din acea vreme și atent la nevoile și năzuințele poporului [...].

Un accent puternic pune dramaturgul pe păstrarea datinei strămoșești, pe care o valorifică prin gura lui Miked ca un element de rezistență a țării în calea tendințelor de înstrăinare ale doamnei Clara : „Doamnă, datina străbună e mai mult decît o lege. / Domnul ce-și cunoaște țara din chiar traiul ei culege / Obiceiuri de tot felul, trebuințe de-orce soi, / Năzuințe, doruri, vise, ure, patime, nevoi.“ Etc.

Vlaicu rezolvă toate problemele în interesul țării : pe Kaliany îl trimite peste granță, pe doamna Clara o închide la mînăstirea Snagov, după ce era gata să fie arsă pe rug de către popor, papistășimea este închisă în temniță sau exilată din țară, pe Anca o dă după craiul sîrbesc, iar pe Mircea îl iartă pentru încercarea de răzvrătire împotriva domnului și îl ia, în locul lui Grue, care fusese omorît, ca ajutor al lui.

Dragostea de patrie, ura împotriva cotropitorilor, dorința de a închega un stat feudal liber și independent

sînt caracteristicile principale ale eroului dramei lui Alexandru Davila. Tocmai aceste caracteristici esențiale ale lui Vlaicu fac ca portretul domnitorului să fie veridic istoricește, să fie expresia tendințelor forțelor înaintate ale vremii.

Dramaturgul nu a insistat asupra caracterului social al conflictului, nu a analizat raporturile între clase din acea vreme, dar a relevat în mod just raporturile dintre domnitor și popor în care Vlaicu își găsește un puternic sprijin, poporul — țărănimea — fiind un puternic rezervor de forțe militare necesare pentru apărarea țării.

Figura lui Vlaicu constituie, dealtfel, axul principal al dramei lui Davila, în care domnitorul este prezentat într-o continuă frămîntare și încleștare cu elementele trădătoare. Din această încleștare, Vlaicu va ieși învingător pentru că obiectivele urmărite de el slujesc Țării Românești și poporului, ferindu-l de cotropirea și asuprirea străinilor.

Dar doamna Clara ?

Despre doamna Clara trebuie să spunem că, alături de Vidra și doamna Chiajna, este una din cele mai interesante figuri din galeria eroinelor literaturii noastre istorice, întruchipînd tendința de afirmare a femeii. Doamna Clara este o eroină care însumează toate elementele caracteristice unui personaj negativ, fiindcă acțiunile ei sînt îndreptate împotriva poporului și intereselor Țării Românești. Ea reprezintă în același timp, ca și celelalte două eroine citate, prin pasiunea pe care o are, prin energia ei, prin posibilitățile de a influența, de a face politică, prin încrederea în sine, un personaj care afirmă posibilitatea de emancipare a femeii. Contestînd existența unor astfel de calități la o femeie, criticul literar Eugen Lovinescu readuce în discuție formula sa inacceptabilă : *mulier impotens,* aplicabilă acelor femei care au înlocuit inima prin minte. Această atitudine retrogradă o întîlnim nu numai la el, ci și la alți critici burghezi din acea vreme.

Lovinescu neagă totuși posibilitatea doamnei Clara de a face politică, deoarece vrea să stăpînească nu prin șiretenie, ci prin silnicie.

El nu vede în doamna Clara nici trăsăturile caracteristice, negative, dar mai ales pe cele ce afirmă o serie de calități, care dau personajului o poziție valabilă în

dramă. Doamna Clara este o femeie voluntară, cum de-altfel se caracterizează în piesă : „Eu, ce port și pentru tine mîndra stemă basarabă / Grea povară, pentru care biată-ți frunte e prea slabă / Eu, ce sunt spre mîntuirea ta ș-a-ntregului norod“ etc.

Doamna Clara este perseverentă. Ea urmărește de-aproape țelul pe care și l-a propus, acela de a-l înlătura pe Vlaicu, de a face să pătrundă cît mai puternic influența nobilimii maghiare și a catolicismului în Țara Românească. În setea nestăvilită de a domni ea este uneori crudă.

Doamna Clara este un tip machiavelic. Ea duce permanent o politică de duplicitate, între boieri și domnitor, și chiar o politică de duplicitate față de fiica ei și iubitul acesteia, Mircea : „Ce e de făcut ? O, Doamne ! Mai nimic. Ce întrebare ! / Mai nimica, zău ! Ca dînșii, să te-arăți că ai răbdare ; / Și, căzînd adînc pe gînduri, să respingi și tu, ca ei, /Sprijinul ce ți-l trimite Anca prin chiar muma ei. / Ce să faci ? Ca dînșii, rabdă să vă piarză Vlad moșia ! / Ce să faci ? Ca dînșii, uită-ți numele și vitejia ; / Ce să faci ? Sărută mîna omului pizmaș și rău / Care sfîșie deodată două suflete-ntr-al tău !/ Ce să faci ? Cînd Vlaicu țara și iubirea ți-o sugrumă, / Să te pleci ca să se vadă o femeie — dar o mumă — / Dintr-atîți boieri de frunte singură cum va lupta / Ca să-ți apere, voivode, țara și iubirea ta ?“

După ce Vlaicu-Vodă descoperise toate țițele complotului Clarei și conspirația boierilor luase sfîrșit, ea îl incită pe Mircea să-l asasineze.

Doamna Clara recurge într-adevăr la mijloace machiavelice pentru a determina acțiunile împotriva lui Vlaicu. Ea urmărește să-și impună voința prin orice mijloc, și acest lucru ni-l spune tot ea : „Vrerea mea mi-o voi impune împotriva orișicui !... / Și te plîng, sărmane vodă, dacă-n loc de-o aliată, / Vrei să vezi în Clara doamna o stăpînă-nendurată !“

Voința de a domni, voința de mărire și tendințele dominatoare ale doamnei Clara merg pînă acolo încît fac din ea o ucigașă chiar dacă nu apucă să ucidă. Cînd vede că nici Pala italianul, căruia îi poruncise să-l omoare pe Vlaicu, și nici Mircea nu reușesc sau nu vor să facă acest lucru, doamna Clara recurge la ultima formulă,

Scanned with OKEN Scanner

aceea de a intra în iatacul domnitorului ca să-l ucidă ea însăşi. Doamna Clara merge pînă la asasinat pentru că ea vede în acest asasinat : „Un omor, de fericire, de domnie dătător ; / Un omor ce va deschide ţării calea ei măreaţă ; / Un omor ce pentru-atîţia fi-va dătător de viaţă. / Ascultaţi. Vă duc, eu însumi, pînă-n chiar odaia lui, / Printr-o trecere deschisă, fără ştirea nimănui, / De-Alexandru, răposatul vodă, pentru el şi mine. / Am făcut această taină Vlaicului şi-mi prinde bine. / Pe cînd doarme, voi cu-ncetul să v-apropiaţi de domn ; / Nu-l mai deşteptaţi.: cu milă, daţi-l veşnicului somn ; / Iară zorile de ziuă, mîine, mulţumită vouă, / Arăta-vor într-o slavă ţării o domnie nouă."

Pînă la urmă toate intrigile politice ale doamnei Clara sînt dezvăluite. Dar, înfrîntă, îşi păstrează chiar în aceste momente întreaga stăpînire şi energie.

Doamna Clara este un personaj deosebit de valoros în drama noastră istorică, deoarece prin măiestria cu care autorul îl compune, prilejuieşte mai mult decît alte eroine ale dramei istorice posibilitatea de afirmare a femeii ca erou dramatic în literatura noastră.

Vlaicu-Vodă este una din cele mai reprezentative drame istorice ale literaturii noastre, prin profunzimea conflictului, prin împletirea cu o deosebită măiestrie a celor două acţiuni (Doamna Clara — Vlaicu-Vodă, Anca — Mircea), ceea ce duce la mărirea tensiunii dramatice şi a interesului cititorului şi spectatorului. Cum am arătat, Davila are merite îndeosebi în ceea ce priveşte caracterizarea personajelor, prin urmărirea psihologiei şi acţiunilor lor. Despre Vlaicu-Vodă, de pildă, socotit de boierii conspiratori drept un tiran înşelător, marionetă în mîna doamnei Clara, ne dăm totuşi seama de la prima sa apariţie prin felul în care este descris, prin replicile sale, că autorul urmăreşte dubla psihologie a personajului, cea făţişă şi cea ascunsă, care se va dezvălui abia odată cu rezolvarea conflictului.

Este impresionantă multitudinea evenimentelor dramatice din această piesă din punct de vedere istoric, din punct de vedere al relaţiunilor intime dintre oameni. Mai ales că această multitudine a evenimentelor dramatice nu întunecă conflictul principal şi nu îngreunează desfăşurarea acţiunii.

Scanned with OKEN Scanner

Este remarcabilă limba, îmbinarea între limba nouă și limba veche istorică, din care rezultă deosebitul farmec al versurilor lui Davila. Versurile sînt originale și, ceea ce constituie un mare merit al autorului, foarte accesibile. Ele folosesc o topică nouă ; în ceea ce privește lexicul, arhaismele intervin fără abuz, doar ca un element de culoare, de plasticizare. Versificația este bogată, lirismul lui Alexandru Davila, emoționant, ca de pildă în scena de dragoste dintre Mircea și Anca (puține scene de dragoste sînt scrise astfel în literatura noastră dramatică) sau în scenele în care Groza Moldoveanul își evocă țara. Este un lirism pătruns de un profund sentiment patriotic, uman și lipsit de orice retorism.

Prin toate aceste calități, de conținut și realizare artistică, piesa lui Alexandru Davila trezește în cititorii și spectatorii de azi sentimente generoase, patriotice, și aceasta dovedește valabilitatea și actualitatea ei.

[Reprodus din *Prefața* la vol. Al. Davila, *Vlaicu-Vodă, dramă în cinci acte în versuri*, ediție îngrijită de D. D. Panaitescu, E.S.P.L.A., 1956, București, p. 10—25.]

TIBERIU AVRAMESCU

[UN MOMENT ILUSTRATIV DIN LUPTA PENTRU INDEPENDENȚA STATULUI FEUDAL ROMÂN]

[...] Fenomen poate singular în literatura noastră : Alexandru Davila este reținut de către istoria literară pentru o unică lucrare : *Vlaicu-Vodă*, celelalte scrieri, sporadice, fiind opera unui diletant. Nu putem decît să regretăm că acest talentat om de teatru și dramaturg nu și-a putut realiza toate proiectele literare. În afara unui act dintr-o dramă în cinci acte în versuri (*Sutașul Troian*, publicat pentru întîia oară în *Rampa* din 1911), Davila n-a mai realizat nimic din planurile inițiale. *Vlaicu-Vodă* trebuia să facă parte dintr-o trilogie istorică : *Mirciada*, piesele următoare fiind *Dan-Vodă* și *Mircea cel Bătrîn*. Toate aveau să oglindească fapte din istoria Țării Românești în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Cunoscător pasionat al evenimentelor care au urmat formării țărilor române, Alexandru Davila a selectat din istoria patriei momente dramatice deosebit de ilustrative pentru afirmarea luptei îndîrjite purtate de popor, în frunte cu voievozii patrioți, pentru menținerea și întărirea independenței statului feudal. Constituită deja ca stat de-sine-stătător, Țara Românească era condusă între anii 1364—1374 (?) de Vladislav (cunoscut și sub numele de Vlaicu), fiul lui Nicolae Alexandru Basarab. Statul maghiar, care trecuse la catolicism prin impunerea acestei credințe de sus în jos, dorea să-și întindă stăpînirea asupra foștilor vasali din Muntenia și Moldova, bazîndu-se pe introducerea catolicismului și în aceste țări. Conducătorii bisericii catolice sprijineau, ba mai mult, incitau la războaie de cotropire pe regii maghiari, știind că prin extinderea catolicismului creșteau puterea papalității și, implicit, veniturile pe care aceasta le obținea de la popoarele subjugate. Așadar, opoziția față de numeroasele încercări de expansiune inițiate de regii unguri (în epoca respectivă Ludovic cel Mare: 1342—1382) însemna apărarea integrității statului feudal, iar rezistența față de tentativele de catolicizare prin forță sau pe cale pașnică se împletea, în mod organic, cu lupta pentru independență. În această situație deosebită biserica ortodoxă a sprijinit forțele feudale românești în împotrivirea față de catolicism. Domnii munteni și moldoveni, pentru a realiza o mai puternică rezistență față de tentativele expansioniste ale catolicismului, susținut de statul feudal maghiar, au trebuit să colaboreze cu vecinii de aceeași credință, sîrbi și bulgari.

Politica de catolicizare a fost constantă în această perioadă, reușind, la un moment dat, să-l cîștige chiar pe domnitorul Moldovei contemporan cu Vlaicu, Latcu, fără a afla prozeliți în popor. În Muntenia, doamna Clara, mama vitregă a lui Vlaicu, susținea cu îndîrjire încercările de catolicizare, fiind lăudată chiar de papă, la 1370, pentru că adusese „la dreapta credință" pe țarina Serbiei, fiica ei, recomandîndu-i-se să-l convertească și pe domn.

În drama istorică a lui Alexandru Davila rezistența activă față de încercările de introducere a catolicismului constituie axul central de care se leagă într-un fel sau altul toate acțiunile secundare. [...]

Lipsită de elemente șovine, piesa lui Alexandru Davila scoate în evidență faptul că trimișii papii, de orice neam ar fi, sînt : „Unii, slugi fără credință, condotieri, a lumii spumă, / Au prădat, cu foc și sînge, pentru bani, chiar țara mumă..."

Ura poporului, înverșunată, nu urmărește, anume, pe reprezentanții vreunui popor vecin, ci se îndreaptă, necruțătoare, către acești apatrizi, căci : „Ei vor ranguri, avuție ; încruntată sau smerită, / Mîna lor despoaie țara ca pe-o țară cucerită".

Unguri ca baronul Kaliany sau italieni ca Pala, asupritori în țara de baștină sau simpli aventurieri, ei vin, nechemați, să sporească exploatarea oamenilor simpli ; de aceea, poporul îi privește ca neprieteni și urmărește izgonirea lor.

Vremurile sînt de răscruce, căci, cum spune moldoveanul Groza, în țările române „și-a lățit papistășimea necuratul ei puhoi" ; victoria papalității, și deci a regelui ungur, ar fi dus la o mai crîncenă asuprire a poporului ; meritul lui Davila constă în faptul că, sesizînd adevăratele forțe capabile să reziste presiunilor și să le înfrîngă, a arătat cu putere de convingere că acestea sînt reprezentate de masele populare, mase pe care se sprijină domnul în toate acțiunile sale patriotice. Nu o mînă de boieri ce complotează, fiind adeseori derutați de tactica abilă a voievodului, formează sprijinul de nădejde în lupta pentru menținerea independenței, ci țara întreagă se află alături de Vlaicu în efortul susținut al acestuia de dejucare a planurilor perfide inițiate de doamna Clara. Sensul patriotic profund al dramei acesta e : o spune și Vlaicu-Vodă în fața trupului fără viață al credinciosului Grue : „Toți v-ați îndoit de mine, toți m-ați renegat vreodată, / Pentru toți, cîndva, cocoșul lui sîn Petru a cîntat... / Numai el, poporul, fostu-mi-a statornic ne-ncetat, / El, ce sufere, ce tace, ce iubește, și ce crede."

Dintre personajele dramei, ne vom opri în primul rînd asupra lui Rumân Grue [...] Adevărul îl făcea cunoscut, pe înțelesul tuturor, Alexandru Davila însuși : *„Din Rumân Grue am făcut personagiul mut, pavăza și brațul lui Vlaicu-Vodă, veșnică personificare a stratului împilat, credincios,* și ce pururi cade jertfă... *cum zice*

Vodă Vlaicu“ * (sublinierile aparțin autorului). Și iarăși nu e întîmplător faptul că, într-o primă formă, numele trilogiei despre Mircea era *Rumân Grue*. Prin urmare, acest reprezentant al „stratului împilat“ este simbolul poporului, reazemul de nădejde al voievodului. Faptul că e un „personaj mut“, cum arată Davila, nu trebuie să ne ducă la concluzia falsă că Rumân Grue e o unealtă docilă a domnitorului, ci — relevăm procedeul dramaturgului — aceasta contribuie la sublinierea ideii că, în problemele ce se cereau rezolvate, interesele domnitorului se suprapuneau cu cele ale poporului. În piesă, poporul își spune cuvîntul prin intermediul lui Vlaicu ; afirmațiile pe care voievodul le face îi sînt sugerate uneori de Rumân Grue (sfătuitor inspirat și totdeauna ascultat) sau sînt aprobate de acesta printr-o privire semnificativă. (Indicațiile de regie, bogate în subtilități, înregistrează deseori consultările tacite dintre domn și Rumân Grue.) În ultimul act (scena a III-a), cînd tensiunea atinge punctul culminant, voievodul aduce argumentul hotărîtor : „Și la urmă, Grue spune că norodul e cu noi...“ Iar cînd Grue cade ucis de Mircea, Vlaicu, aruncîndu-și dulama peste trupul sfetnicului credincios, rostește zguduitorul adevăr : „Căci în tine, biet Rumân Grue, fost-au întrupate / Însușirile de suflet în popor adînc săpate ! / Și, prin tine,-n el, găsit-am, cînd restriștea mă lovea, / Singurul statornic reazăm ce-am avut în țara mea.“

În cîteva versuri ce au fost eliminate din ultima ediție apărută în timpul vieții autorului, deplina identitate popor-Grue e notată cu claritate. Vorbind despre sine, Vlaicu exclamă : „Voivodul / Cu-al tău nume-n rugăciunea-i va numi norodul său“ **. Spre deosebire de boierii oscilanți, Rumân Grue (citește : poporul) a însemnat pentru Vlaicu sprijinul la vreme de nevoie, sfatul credincios și dezinteresat, puterea prin care el a acționat împotriva dușmanilor țării ; izvorul izbînzii lui aici se află.

Bazîndu-se pe un puternic conflict, piesa *Vlaicu-Vodă* evidențiază două caractere considerate pe drept ca unele dintre cele mai izbutite din întreaga dramaturgie isto-

* Al. Davila, *Din torsul zilelor*, vol. II, p. 186.
** Al. Davila, *Vlaicu-Vodă*, Editura Socec, București, 1902, p. 141.

rică românească. Voievodul și doamna Clara se înfruntă de-a lungul întregii piese și înfruntarea aceasta, la început rezultată dintr-o rezistență aparent slabă a domnului, se încrîncenează pe măsură ce Vlaicu își dezvăluie intențiile, culminînd într-o scenă de un dramatism dur, de esență romantică (școala romantică a lui Victor Hugo l-a influențat, desigur, pe Alexandru Davila, cititor atent și al dramelor shakespeariene).

Vlaicu nu este un caracter slab sau șovăielnic, cum au încercat unii critici să-l caracterizeze ; animat de o dragoste sinceră pentru țara lui, el aplică în fiecare moment, în funcție de situația concretă, tactica cea mai potrivită. Dezvăluirea treptată a scopului urmărit de el și deci înfățișarea voievodului ca exponent al masei este realizată magistral, de un autor întru totul stăpîn pe cunoașterea tainelor celor mai ascunse ale dramaturgiei. Cititorului sau spectatorului (drama cîștigă mult prin reprezentarea scenică) i se sugerează doar, în primele trei acte, posibilitatea unei răsturnări a situației : domnitorul cere, repetat, un răgaz de trei zile.

Și acest termen, ce planează ca o fatalitate, este invocat ori de cîte ori Vlaicu se simte încolțit de dușmani ; aflăm intenționat imprecis de-a lungul piesei și ne întărim presupunerile abia în pragul deznodămîntului că voievodul așteaptă eliberarea din captivitate a aliatului său, țarul bulgar Strașimir, precum și sosirea unui ajutor din partea sîrbilor, printr-o solie puternic înarmată ce solicită mîna Ancăi, sora lui. Imposibilitatea (prea puțin motivată în piesă) de a acționa imediat și radical îl silește pe Vlaicu la un joc dublu : prudent în relațiile cu dușmanii aciuați la curte, el le adoarme cu dibăcie temerile printr-o înșelătoare supunere ; în același timp însă, slujind interesele țării, el pregătește riposta nimicitoare. Față de doamna Clara și Kaliany, Vlaicu se umilește, le promite îndeplinirea dorințelor spuse cu ton de ordin și încearcă să le cultive mîndria. Baronului Kaliany îi admiră straiele de oștean : („Oh ! ce strălucite zale ! ce coif mîndru ! ce pieptar“ etc.), iar mamei sale vitrege îi oferă iluzia puterii.

Cînd ultimele cătușe sînt sfărîmate și condițiile externe se dovedesc a fi coapte, voievodul își leapădă masca

blajină și se înfățișează doamnei Clara așa cum este în realitate, mîndru și nesupus : „Mi se cade să ți-o spui : / De-o așa călăuzire țara noastră e sătulă ! / Căci a fost hrănită pururi cu mîndrie, nu cu hulă...“

Iar alungarea baronului Kaliany și izgonirea la mînăstire a papistașei sînt consecințe firești ale principiilor patriotice de care Vlaicu era călăuzit : „Eu... mă fac călău, de-e vorba neamul a mi-l izbăvi“.

Dragostea de țară, înțeleasă în toată profunzimea ei, durerea mărturisită pentru suferințele seculare îndurate de cei mulți și umili constituie trăsături caracterizatoare ale voievodului ; concepțiile sale, raportate bineînțeles la epocă, sînt progresiste în esența lor. Chemarea viguroasă din final îndeamnă la mai multă înțelegere pentru luptătorii curajoși, dar anonimi, pentru marea masă a poporului, obijduit și chinuit. [...]

Constatarea criticii burgheze (E. Lovinescu) că Vlaicu-Vodă ar fi un domn „slab și prefăcut“ * ducea în mod nemărturisit la ignorarea conținutului patriotic al piesei lui Davila, contestată și ca realizare artistică de criticul impresionist : era ceva mai mult decît o neînțelegere — era o falsificare.

Doamna Clara, femeie dîrză, a cărei vitalitate impresionează, își are antecesoare în literatura română : doamna Chiajna a lui Odobescu, Vidra, din poemul dramatic scris de Hasdeu, sînt plămădite din același aluat dur. Doamna Clara, uneltind împotriva intereselor țării, slujind unui scop perfid, ca introducerea catolicismului, și sprijinind imixtiunea trimisului regelui ungur în treburile interne ale tînărului stat feudal, se autocondamnă la izolare și în cele din urmă la înfrîngere. O politică nerealistă, ce nu ține seama de năzuințele firești ale poporului, a fost întotdeauna — în cele din urmă — sortită eșecului. Urmînd o cale trădătoare doamna Clara provoacă nemulțumirea răzbunătoare a „gloatei“ care, acționînd în virtutea unui firesc simț de dreptate, încearcă în final s-o ardă pe rug. Setea ei nestăvilită de a conduce, de a hotărî destinele țării, în sensul sprijinirii politicii de asimilare duse de catolicism, o domină cu vio-

* E. Lovinescu, *Critice*, vol. VII, Editura „Ancora“, București, 1927, p. 76.

lență și o îndeamnă la acte imprudente și pripite. Tirada rostită în fața domnitorului e demagogică și denotă o rațiune puternic dominată de îngîmfare.

Spirit inventiv și perseverent, ea încearcă să lege firele unui complot cu scopul de a-l ucide pe domn ; folosirea dragostei dintre Mircea și Anca pentru prevenirea acțiunilor de ripostă ale voievodului ne-o arată ca pe-o intrigantă dibace.

Al doilea plan al acțiunii, care interferează linia de conflict Clara—Vlaicu, de o intensitate mai slabă, promovează două chipuri tinere, legate printr-o dragoste nefericită. Mircea, intrat în istorie sub numele de Mircea cel Bătrîn, acum tînăr și iscodind gloria, este impulsiv ; gestul nechibzuit din final (uciderea lui Rumân Grue, lovitura fiind adresată lui Vlaicu) ține de procedeele dramei romantice și apare nefiresc, oricît de orgolios și de îndrăgostit ar fi eroul nostru. Dragostea curmată înainte de vreme cu Anca, sora voievodului, ne oferă surpriza unor scene poetice, nu totdeauna naive, și aruncă o binevenită rază de lumină într-un neguros ev mediu românesc. Tînărul este capabil de sentimente înalte și unele versuri rostite de el amintesc de jurămîntul demonului lui Lermontov : „Iertare-ți cer ! / M-aș putea-ndoi, vreodată, de luceafărul din cer ! / De-adierile pădurii, de blîndețea lunii line / Și de soare, și de ziuă, și de noapte... nu de tine !“

Posibilitatea, oferită pe neașteptate, de a obține un tron îi alimentează imaginația juvenilă, derutîndu-l. În actul I renunță la tronul Moldovei, vrînd să-și păstreze iubirea (deși cele două posibilități nu s-ar exclude reciproc). În actul al II-lea visează la amîndouă ; în actul al III-lea declară că nu vrea să-și fure iubita, ci s-o „cucerească“ și plănuiește, în consecință, detronarea lui Vlaicu ; actul al IV-lea îl readuce de partea voievodului, sperînd că astfel își va salva dragostea. Lucrurile nu sînt cu putință, pentru că Anca, victimă nefericită a politicii statului feudal, va trebui să se jertfească intereselor țării prin căsătoria cu necunoscutul „kral“ de peste Dunăre. Toate aceste oscilații, paralele cu creșterea dorinței de a fi domn, dovedesc un caracter contradictoriu încă, în for-

mare, plin de ambiție. Insatisfacției unanime a criticii contemporane lui Davila, care l-a privit pe Mircea ca pe un „nedreptățit", i-a răspuns însuși autorul arătînd că „firea lui Mircea Basarab avea să fie mai ferm conturată mai tîrziu, în celelalte două piese ale trilogiei" *.

Anca, orbită de pasiune, e gata să sacrifice totul pentru a-și realiza iubirea ; căsătoria silită ce o va contracta e ultima jertfă adusă dragostei, Anca plătind salvarea vieții lui Mircea cu o renunțare eroică la fericire. Într-o reprezentare grafică, schematică, a personajelor piesei, Anca ar ocupa locul cel mai îndepărtat de doamna Clara și, în orice caz, la polul opus.

*

Rezultată ca urmare a unui lung și anevoios proces de elaborare (lui Victor Eftimiu Davila îi mărturisea că a scris piesa la început în alexandrine, rescriind-o apoi în versuri de 15—16 silabe **), drama istorică *Vlaicu-Vodă* constituie un model de construcție dramatică. Gradarea cu pricepere a acțiunii duce la obținerea unei tensiuni permanente, ultimele două acte fiind, mai mult decît celelalte, ilustrative în acest sens. Colaborarea dintre poet și omul de teatru a dus la crearea unei piese care a rezistat verdictului implacabil al timpului. Conștient de faptul că unele tirade sînt exagerat de lungi, că există replici inutile, omul de teatru a impus dramaturgului, de la întîia la a cincea ediție, numeroase intervenții în sensul eliminărilor. Cu această ocazie au fost lăsate la o parte versuri valoroase, dar în ansamblu piesa a avut de cîștigat.

Scrise cu un deosebit simț al limbii române, versurile deosebit de expresive ale dramei *Vlaicu-Vodă*, folosind cu măsură arhaismele și, rar, o topică arhaizantă, capătă uneori durități metalice, dar sînt capabile de a îmbrăca, în veșminte potrivite, sentimentele cele mai duioase ori reflecții înțelepte ca următorul apel la rațiune rostit de Vlaicu : „...Pe marea vieții, cînd te duce vîntul, / Fie-ți

* Al. Davila, *Din torsul zilelor*, vol. II, p. 186.

** Victor Eftimiu, *Vlaicu-Vodă de A. Davila — Cu prilejul reluării piesei*, în *România liberă*, an XII, nr. 2 885, 10 ianuarie 1954, p. 2.

cîrmă cugetarea de ţi-e pînză simţămîntul, / Şi, cu cît mai aprig vîntul umflă valul furtunos, / Mai cu grijă strînge pînza, cîrma ţine-o mai vînjos."

Aplaudată călduros la premieră, dar respinsă un an mai tîrziu de la premiul Academiei, drama istorică *Vlaicu-Vodă* s-a bucurat de-a lungul anilor de succese statornice. În 1918, o anchetă a revistei *Scena* dovedea că Davila este dramaturgul român contemporan preferat ; în seara de 27 septembrie 1925 Teatrul Naţional din Bucureşti reprezenta pentru a suta oară piesa *Vlaicu-Vodă*, iar pentru realizarea acestei drame Alexandru Davila primea cu întîrziere, în 1929, în preajma morţii, recunoaşterea oficială : premiul naţional pentru poezie, alături de Liviu Rebreanu care obţinea premiul rezervat prozei.

Mare om de teatru, autor cu merite deosebite în realizarea dramei istorice româneşti (alături de Alecsandri, Hasdeu şi Delavrancea), Alexandru Davila este pe deplin înţeles şi apreciat abia în anii construcţiei socialiste.

[Reprodus din *Prefaţa* la vol. Al. Davila, *Vlaicu-Vodă*, Biblioteca pentru toţi, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1960, p. XIII—XXIII.]

G. CĂLINESCU

AL. DAVILA

Pe scenele teatrelor noastre se joacă *Vlaicu-Vodă*, capodopera dramatică a lui Alexandru Davila, de la naşterea căruia (12 februarie 1862) s-au împlinit o sută de ani. Pare de necrezut ! Îmi stăruie încă înaintea ochilor figura lui osoasă şi tînără din epoca sa de glorie, după care au urmat ani trişti.

Sărac, paralitic, propunea ministrului artelor să-i cumpere, pentru trei sute de mii de lei, toate drepturile asupra piesei sale. Îşi compara, în privinţa mijloacelor de trai, soarta cu a lui Eminescu : „Astăzi, ca şi Eminescu, dacă n-aş avea ajutoare de la familie, aş fi şi eu

un muritor de foame". Voia să-și procure un fotoliu mecanic pe rotile.

Imaginea lui Eminescu poate veni și de acolo că Alexandru Davila și-a scris, pe cît se spune, cele mai frumoase scene ale piesei la Dumbrăveni, unde G. Eminovici, tatăl poetului, fusese vechil.

Se credea atunci că poetul *Luceafărului* s-ar fi născut în acel loc și în 1904, la cincisprezece ani de la moartea lui, fu așezat în parc un bust ieșit de sub dalta lui Oscar Spaethe.

Deși informația istorică a lui Davila a fost în mod fatal insuficientă, intuiția întregului, cu contradicțiile erei feudale, este în *Vlaicu-Vodă* admirabilă. Epoca a fost grandioasă, oamenii, trăind într-un peisaj mergînd de la văile cu ape în rostogolire pînă la munții cu trecători abrupte și întunecați de păduri virgine, au sufletul marilor întemeietori de state. Din cîteva cnezate și un voievodat, se înjgheabă deodată un principat care, sub marele Basarab, fiul lui Tihomir, are, la Curtea de Argeș, o biserică domnească măreață, loc de înmormîntare al celuilalt Radu, fiul Vlaicului, senior în veșminte superbe (tunică de mătase purpurie, împodobită cu trei zone de pasmanterie cu mărgăritare, încheiată cu treizeci de nasturi de aur și cingătoare prinsă printr-o pafta de aur, înfățișînd un castel medieval).

N-avem de-a face cu o țară patriarhală, ci cu una împărțită în două clase, șerbii și seniorii, aceștia din urmă somptuoși, urmînd tipul de viață al feudalilor din Occidentul imediat, încuscrindu-se cu craii și palatinii vecini, devenind la nevoie vasali regelui Ungariei, rupînd legăturile de dependență la întîiul prilej, reluîndu-le la strîmtoare. Politica e făcută din închinări și răzvrătiri, logodna și prăvălirea copacilor din munți asupra năvălitorilor fiind acte extreme.

Davila alunecă asupra antinomiei între clase, ba chiar îmbrățișează, ca și Eminescu, utopia unei armonii între toate stările, a unui domn care în vederea înfăptuirii independenței și unității patriei se sfătuiește cu „obștea-ntreagă-a țării noastre, din român pîn' la boier". [...]

[Reprodus din *Contemporanul*, nr. 8 (302), 23 februarie 1962, p. 1.]

Scanned with OKEN Scanner

[O DRAMĂ DE INSPIRAȚIE ISTORICĂ]

[...] Cu tot conținutul ei atît de diferit de acela al pieselor caragialiene, drama istorică a lui Davila a beneficiat evident de pe urma experienței marelui scriitor. Reproșînd, ca și Caragiale, piesei *Răzvan și Vidra* a lui Hasdeu, pe care o prețuia totuși, insuficienta forță dramatică, Davila — întocmai ca autorul *Scrisorii pierdute* — pretindea unei opere dramatice o acțiune dinamică, strînsă, caractere, tensiune continuă, detestînd divagațiile, episoadele parazitare. Într-o dramă istorică, de pildă, trebuie, după părerea lui, aduse pe scenă numai momentele culminante ; deziderate pe care dramaturgul le-a realizat în propria creație.

Piesa *Vlaicu-Vodă* evocă un episod al luptelor seculare duse de poporul român pentru apărarea independenței sale. Acțiunea se petrece — cum indică autorul — „pe la 1370, la Curtea de Argeș", așadar într-un moment imediat următor întemeierii Țării Românești. Despre domnitorul acelui timp, Vladislav, zis și Vlaicu, istoria oferă date de ajuns de sumare. Se știe că a domnit între 1364 și (probabil) 1374, că a întemeiat primele mînăstiri, că s-a bătut — cel dintîi în istoria țărilor românești — cu turcii (1367 sau 1368), intrînd, de asemenea, în conflicte armate cu Ludovic, regele Ungariei, care se voia suzeran al Munteniei, că a dus în general o politică de înțelegere cu vecinii, mai ales cu aceia de religie ortodoxă, spre a rezista astfel tendințelor anexioniste ale statului feudal maghiar, catolic. Împotrivirea față de propaganda catolică, folosită de agenții papei și ai regelui Ungariei ca mijloc de a răpi Țării Românești independența, este ceea ce reține Alexandru Davila din activitatea lui Vlaicu, înfățișînd-o ca expresie a patriotismului acestui domnitor.

Subiectul piesei este creația dramaturgului, rodul ficțiunii sale. Ipotetice, situațiile create reflectă negreșit atmosfera epocii, starea de spirit a boierimii autohtone, spiritul ce a călăuzit acțiunea lui Vladislav. Contestabilă în ceea ce privește prezentarea raporturilor de clasă în epocă (Davila vede, ca și Eminescu, țara ca un tot ar-

Scanned with OKEN Scanner

monios, domnul apărîndu-i drept exponentul întregului popor) și a unor fenomene și personalități istorice, viziunea dramaturgului se întemeiază, în orice caz, pe o judicioasă intuiție a sensului rezistenței lui Vlaicu, a boierilor săi și a întregii țări față de catolicism. În condițiile existente, apărarea „credinței", a „legii", era un aspect al luptei pentru menținerea neatîrnării politice, a independenței de stat, biserica ortodoxă întruchipînd o forță ce contribuia activ la consolidarea statului feudal independent, cu interesele căruia se împleteau strîns propriile ei interese.

Completînd cu imaginația faptele atestate de documente istorice, scriitorul a produs o piesă axată pe un conflict acut, generator de tensiune dramatică, conflict ce se definește din primul act și care evoluează crescînd, absorbind toate detaliile acțiunii, ce dobîndește astfel forță, dinamism. În actul întîi ne aflăm, noaptea, într-o „poiană muntoasă și sălbatică" din apropierea Curții de Argeș, unde doi tineri : Mircea (viitorul domnitor) și Anca, sora domnului, după tată, fiica doamnei Clara, mama vitregă a lui Vlaicu, îmbrățișați, își șoptesc vorbe de iubire. Curînd scena este ocupată însă de un sobor tainic de boieri, cu mitropolitul în frunte, care, în înțelegere cu Groza Moldoveanul, pun la cale răsturnarea catolicizantului Lațco de pe tronul Moldovei și înlocuirea lui cu Mircea și totodată iau hotărîrea de a-l soma pe Vlaicu să aleagă între doamna Clara, papistașă, propagatoare a catolicismului, și scaunul domniei. Din vorbele lor, ca și din acelea schimbate anterior între moș Neagu și Pala, reiese că nu Vlaicu este adevăratul stăpînitor al țării, ci văduva tatălui său, doamna Clara. Ținînd în mîini sceptrul, domnul pare a nu fi decît un executant al voinței mamei sale vitrege, din a cărei poruncă a închis și a exilat floarea boierimii. Se rostesc totuși și păreri opuse. Astfel, moș Neagu crede că „smerenia" lui Vlaicu e o mască. [...] „Dar din umbră și tăcere vodă face și desface..." Nu alta e convingerea boierului Costea Mușat : „Nu pot crede că un om așa vînjos / Să se schimbe-așa de iute și să cadă-așă de jos ! / Nu se poate : se preface. Tace, rabdă, dar pîndește / Și așteaptă cu credință ceasul tainic ce sosește./ Ca să-și

Scanned with OKEN Scanner

numere părtașii, Vlad, adînc și nepătruns, / Vrea să vadă cine-i prinde gîndul, pentru toți ascuns !“

Adevărul este de partea lui Costea și a lui moș Neagu. Vlaicu detestă politica doamnei Clara, care, împreună cu baronul Kaliany, trimisul lui Ludovic, acționează în serviciul acestuia, dar este nevoit să-și ascundă simțămintele, deoarece sora și cumnatul său sînt prizonieri ai craiului maghiar.

Cînd boierii îi aduc lui Mircea la cunoștință că l-au ales domn al Moldovei, el e cuprins de zbucium. Primind coroana, ar pierde iubirea Ancăi, „ca dușman al mamei ei“. Boierii, văzîndu-l că șovăie, îi retrag încrederea.

Din actul al doilea, în scenă intră protagoniștii : Vlaicu și doamna Clara. Evenimentele se precipită. Banul Miked îi aduce domnului la cunoștință că sora și cumnatul său nu mai sînt ostaticii lui Ludovic : au fost „sloboziți“ și sînt în drum spre țară. A sosit timpul doborîrii tiraniei doamnei Clara și a lui Kaliany. Totuși, Vlaicu nu acționează încă deschis, deoarece foștii captivi, sora și cumnatul, nu sînt în deplină siguranță : mai au „două-trei zile“ pînă să ajungă în țară. Cînd doamna Clara îi comunică pe un ton arogant că a hotărît să fie arestați de către Kaliany mai mulți boieri, vodă se declară de acord cu această măsură, observînd însă că ar fi mai înțelept să nu fie loviți toți deodată, ci „astăzi unul, mîine altul, fără să le vie gîndul / Să s-adune, să răscoale...“ În genere, Vlaicu folosește tactica tergiversării. Nici doamna Clara și, mai ales, Kaliany nu sînt însă lipsiți de abilitate. Ei uzează de toată iscusința lor diplomatică, spre a-l constrînge pe domn să adopte atitudini clare. Astfel, acțiunea evoluează spre deznodămînt într-o tensiune susținută. Dîndu-și seama că Vlaicu nu este atît de naiv cum pare, Clara voiește să-l suprime. Profitînd de credulitatea (nu tocmai verosimilă) a boierilor, caută să-i asmută împotriva lui. Cum aceștia vor însă „luptă dreaptă“ cu voievodul, de a cărui lealitate se îndoiesc, refuzînd categoric să comită un omor laș, doamna încredințează lui Pala, credinciosul ei, misiunea criminală, neezitînd, în cele din urmă, cînd orice alte posibilități sînt excluse, să pătrundă ea însăși, cu pumnalul în mînă, în dormitorul lui Vlaicu. Mai șiret decît ea, domnul îi dejoacă însă planurile, ingenios, și, făcînd-o inofensivă,

Scanned with OKEN Scanner

se emancipează implicit de orice vasalitate față de craiul unguresc.

Desfășurarea de ajuns de complicatei și totuși încheiatei acțiuni a piesei pune în lumină o diversitate de personaje, dintre care îndeosebi Vlaicu și doamna Clara dobîndesc contururi individuale precise. Tip al domnitorului patriot, Vlaicu devine o individualitate de neuitat prin marile lui calități diplomatice. Experiența pe tărîmul diplomației a creatorului său a fost din plin fructificată în piesă. Compunîndu-și o mască de „fiu" preasupus, „smerit", Vlaicu ascultă cu prefăcută evlavie tot ce mama sa vitregă debitează emfatic, dar face numai ce vrea. A pus să fie arestați numeroși boieri, dușmani declarați ai doamnei Clara. Aceștia stau închiși într-o încăpere aflată chiar lîngă dormitorul său, chipurile spre a fi sub pază sigură, de fapt pentru a ieși, la momentul potrivit, înarmați, întru apărarea țării și „datinei". Kaliany cere insistent, pentru regele său, Severinul în schimbul eliberării ostaticilor. Știindu-i eliberați, Vlaicu amînă totuși semnarea actului de donație, hotărît să nu-și pună semnătura niciodată pe un asemenea act. Spre deosebire de doamna Clara, prea sigură de dibăcia ei, vodă nu-și destăinuie intențiile decît celor ce și-au dovedit credința față de el în împrejurări decisive. În timp ce planurile dușmanilor săi ajung să-i fie cunoscute — prin indiscreția unora dintre aceștia — anticipat, dușmanii nu află, în genere, din intențiile lui decît atît cît voiește singur să se afle. Simulînd lipsa de inițiativă, Vlaicu tace și observă. Îi lasă pe toți cei din jur să se agite, spre a-și dezvălui caracterul, tendințele : el se resemnează în rolul de aparentă unealtă docilă, pentru ca, la momentul oportun, cunoscîndu-și cu exactitate prietenii și dușmanii, să intervină rapid și neașteptat, spre entuziasmul unora și stupoarea altora. Domnitorul posedă o adevărată artă de a ieși din încurcătură. Pe Kaliany, care, la un moment dat vrea să-i aresteze pe boieri, îl îmblînzește ca prin farmec, gîdilîndu-i semeția prin aceea că se arată uimit de frumusețea îmbrăcămintii lui : „Oh ! ce strălucite zale ! Ce coif mîndru ! Ce pieptar ! / Minunat ! Bătut cu aur ! Dar ce brîu ! Ah !... Brîu-i rar..."

De la semnarea hrisovului privind cedarea Severinului, cerută de Kaliany, se eschivează pretextînd necesitatea convocării sfatului țării. În același mod împiedică

însoțirea lui Mircea cu Anca, pe care — din motive politice — o va mărita cu kralul Simion Stareț.

Călăuzit în toate acțiunile sale de un calcul rece, sacrificînd rațiunii de stat sentimentele — atît pe ale sale, cît și pe ale celor apropiați —, Vlaicu duce luciditatea politică, atunci cînd nu se poate altfel, pînă la cruzime, justificarea morală a tuturor actelor sale fiind simțul de răspundere pentru destinele țării. El împiedică realizarea iubirii curate dintre Mircea și Anca pentru că așa pretind interesele superioare ale statului. Încuscrindu-se cu kralul, întărește ortodoxia împotriva regatului feudal catolic al Ungariei, întărește capacitatea de apărare a Țării Românești. Dragostei de țară îi sînt subordonate toate țelurile, toate ambițiile lui Vlaicu. Sentimentul patriotic iradiază în întreaga conduită a voievodului ; el înaripează cuvintele sale. [...]

Dacă în Vlaicu dramaturgul a creat un caracter pe care cu greu l-am putea integra într-c serie tipologică, cel puțin în cuprinsul literaturii române, doamna Clara îmbogățește o galerie de figuri feminine voluntare, ca Vidra lui Hasdeu, doamna Chiajna a lui Odobescu, cărora aveau să li se adauge Ringala lui Victor Eftimiu, Vitoria Lipan a lui Sadoveanu ș.a. Asemenea acestora, eroina piesei lui Davila este o femeie energică, dîrză, în stare să-și urmărească scopurile cu perseverență, neintimidîndu-se în fața obstacolelor. E. Lovinescu vedea în doamna Clara o *„mulier impotens“*, „mai mult trufașă decît diplomată“, vrînd să stăpînească nu „prin șiretenie, ci prin silnicie și prin afirmarea voinței“ *. Într-adevăr, eroina e departe de a poseda iscusința, capacitatea de disimulare a lui Vlaicu, stăpînită fiind de o trufie bolnavă ; dă totuși dovadă nu numai de o tenace perseverență, ci și de o reală știință de a lupta cu mijloace rafinate. De nu reușește să zădărnicească planurile domnitorului, știe să-l pună pe acesta în situații dificile, să-l ia prin surprindere, ca atunci cînd îl constrînge să-i aresteze pe boieri sau cînd, neașteptat, pune în sfatul țării problema căsătoriei Ancăi cu Mircea, spre a afla din reacția lui dacă e adevărat că intenționează să o mărite pe fiica ei cu Simion Stareț, adică să se alieze cu

* E. Lovinescu, *Critice*, III, ediție definitivă, Ed. „Ancora“, București, 1927, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

sîrbii împotriva lui Ludovic. Nu fără iscusință acționează Clara și în scena în care caută și izbutește pentru un moment să și-i apropie pe boieri și să-i ridice împotriva lui Vlaicu, deși aceștia îl dușmăneau pe domn tocmai fiindcă îl crezuseră o marionetă în mîinile mamei lui vitrege. Înzestrată, așadar, cu incontestabile însușiri necesare în politică, doamna Clara se slujește de ele în scopuri mîrșave, închipuindu-și că prin viclenie și teroare ar putea supune o țară și un popor poftelor hrăpărețe ale unor interese străine, al căror instrument era. E răpusă însă de domnul țării, care, în lupta lui pentru neatîrnare, exprimă năzuințele întregului popor, interesele vitale ale statului.

Concepția de care este animată piesa a fost interpretată în publicațiile de orientare sămănătoristă în sens naționalist agresiv, atribuindu-se dramei tendințe xenofobe. În esența ei, scrierea este expresia unui vibrant patriotism ; ea luminează drama poporului român, nevoit, deseori, în decursul istoriei, să adopte momentan tactica supunerii aparente, a neîmpotrivirii temporare față de asupritori („capul ce se pleacă sabia nu-l taie"), așteptînd cu încredere momentul emancipării. Cu toate că exprimă idei ce erau și ale sale, *Vlaicu-Vodă* nu i-a trezit totuși prea mult entuziasm lui N. Iorga, care îi nega, ca și trilogiei lui Delavrancea, în parte, exactitatea reconstituirii istorice. Dar nu numai doctrinarul *Sămănătorului,* ci chiar și critici de orientare estetică l-au învinuit pe Davila de a-și fi permis prea multă libertate a fanteziei în prezentarea unor personaje istorice. Astfel, E. Lovinescu „nu-l iertă" pe dramaturg pentru faptul de a fi făcut din viitorul Mircea cel Bătrîn un tînăr robit pînă într-atîta dragostei, încît nu se dă în lături de la tentativa de a-și ucide domnul, spre a-și păstra iubita. Chipul din piesă al lui Mircea contrastează într-adevăr cu imaginea atît de luminoasă a marelui domnitor, transmisă de istorie și imortalizată artistic de Eminescu în *Scrisoarea a III-a.* Nu trebuie să uităm totuși că, în *Vlaicu-Vodă,* Mircea e la o etate cînd caracterul său nu este încă nici pe departe cristalizat. Modul cum apare în piesă nu exclude transformarea personajului în acel „bătrîn atît de simplu după vorbă, după port" din poemul lui Eminescu. Ba, piesa chiar sugerează în final

Scanned with OKEN Scanner

sensul devenirii lui Mircea. Înfrînîndu-şi durerea de a pierde pe Anca, tînărul viitor voievod îşi rosteşte hotărîrea de a se dărui integral patriei : „Dar să-ngăduie mărirea sufletului tău, stăpîne, / Să mă urc şi eu pe rugul vitejiilor române ! / De rugina mişeliei să nu-mi fie gergul ros ! / Să nu mi se stingă viaţa, cît o fi, făr' de folos ! / Să simţesc şi eu, ca tine, chinurile ţării mele ! / Rănile-i de veci deschise, lacrimile-mi să le spele !...“

Piesa, în cuprinsul căreia se conturează personajele puternic reliefate, veridice, a cărei acţiune se desfăşoară într-un ritm dramatic susţinut, scrisă într-o limbă miezoasă, plină de prospeţime şi vigoare, cu evitarea abuzului de arhaisme, supărătoare fiind doar anumite inversiuni nefireşti de ajuns de dese, din păcate „ne cruţa-vor papistaşii ?“, „pe vodă Laţcu-l doborî-va-n ţara lui“, „ne purta-va“ etc., drama *Vlaicu-Vodă* se aşază printre cele mai de seamă realizări ale dramaturgiei româneşti de inspiraţie istorică.

[Apărut sub titlul *Al. Davila*, în vol. *Istoria literaturii române*, vol. II, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1965, p. 112—118 ; reprodus din vol. *Început de secol. 1900—1916. Curente şi scriitori*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 532—538.]

VALENTIN SILVESTRU

INFLEXIUNI ACTUALE ÎN „VLAICU-VODĂ“

Vlaicu-Vodă, drama istorică prin care secolul nostru şi-a făcut debutul pe scenă (1901/1902), a fost reluată de Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“ în iunie 1965 cu îndrituire, căci cercetarea actuală a acestei catedrale literare, de o arhitectură monumentală, cu o armonie clasică a simetriilor, descoperă o relaţie indestructibilă cu idealul patriotic al timpului nostru.

Viziunea poetică şi elementele de construcţie sînt romantice, chiar şi plasarea într-o istorie cetoasă, unde imaginaţia îşi luminează singură drumul şi modelează liberă situaţii şi chipuri. Dar atitudinea problematică e realistă, în simboluri transparente afirmîndu-se că o che-

Scanned with OKEN Scanner

zăşie a bunei cîrmuiri e legătura între conducătorul ţării şi popor, iar în expunere directă ideea că toate acţiunile trebuie judecate prin raportare la sarcina salvgardării independenţei naţionale. Dramaturgul continua de fapt, cu intuiţie a cerinţelor dramei moderne, acea „veşnic luptă pentru nume“ pe care eroii din *Răzvan şi Despot* o purtaseră în felul lor, poate mai nedesluşit, şi pe care o vom regăsi în trilogia lui Delavrancea, nuanţat exprimată în *Apus de soare* şi în *Luceafărul*. La o răscruce geografică şi în vîrtejul unor mari furtuni istorice, domnitorii români cu dragoste de ţară aveau a păstra fiinţa naţională cu puteri reduse şi înţelepciune multă şi cine parcurge cu băgare de seamă cronicile şi literatura realistă inspirată de ele va fi surprins să constate cîte strălucite pilde în arta de a guverna au dat ţările române şi cîtă eficientă diplomaţie a fost cheltuită adeseori în mijlocul unor vicisitudini istorice de deosebită asprime. G. Călinescu avea dreptate să admire în Vlaicu capacitatea de „simulaţie, răbdare, înfrînare a mîndriei“ pînă la momentul potrivit şi spiritul diplomatic al unui om de voinţă. Caracterul cel mai puternic al piesei, Vlaicu — în ciocnirile aprige cu doamna Clara, cu boieri şovăielnici ori duplicitari, şi chiar cu veşnic disperatul în îndecizie Mircea Basarab — configurează totodată, prin evoluţia sa, o dramă a încrederii. Lucrul a fost sesizat chiar de la premiera absolută, făcînd o impresie foarte bună (probabil şi pentru opoziţia cu eroul prea locvace şi descoperit al unor producţii de serie) impenetrabilitatea lui Vlaicu, „care vorbeşte puţin şi acţionează iute, care n-are încredere în nimeni afară de popor, reprezentat de viteazul confident Grue“. În împlinirea ţelului său, voievodul, pe cît are nevoie de înţelegerea tăcută a altora, pe atît de chinuitor ajunge s-o dobîndească.

Spectacolul actual nu s-a putut despovăra de încărcătura verbală, care la lectură e mai puţin apăsătoare — prin efectul rafinamentului de limbaj şi frumuseţii versurilor —, dar drama a fost scoasă hotărît din categoria solemnităţii emfatice în care se afla nu atît datorită ei înseşi, cît unei tradiţii interpretative solidificate ca o crustă. Pădurea cu arbori reci şi rari, ce par de metal, încăperea din palatul domnesc — în desen sever, cu sclipirile cenuşii ale scaunelor de fier exprimînd aus-

Scanned with OKEN Scanner

teritate și gust calm — uraniscul purpuriu decupat pe fondul obscur al iatacului domnului asamblau o privelişte care, fără a fi abstrasă din istorie, se corela cu perspectiva noastră, mai laconică, asupra cadrului dramei şi-i conferea o nouă autenticitate. [...]

[Apărut sub titlul *Vlaicu-Vodă (Teatrul Naţional)*, în *Contemporanul*, 26 (976), 25 iunie 1965, p. 4; reprodus din vol. *Prezenţa teatrului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 149—152.]

CONSTANTIN CIOPRAGA

FILONUL ISTORIC, FOLCLORIC, MITOLOGIC
Alexandru Davila

Luptele pentru putere din cadrul feudalismului au atras atenţia în multe literaturi, dramaturgii găsind în ele situaţii tari. Conflicte violente, otrăviri şi asasinate caracterizează feudalismul englez, agitata istorie a stătuleţelor italiene, existenţa ducatelor ruseşti. Din cronicile lui Holinshed, Shakespeare a extras sugestii pentru o trilogie istorică avînd în primul plan pe monstruosul Richard al III-lea. Citabile ulterior sînt drame de tipul *Wallenstein* de Schiller, *Boris Godunov* de Puşkin, *Ruy Blas* de Victor Hugo. *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila se integrează în tradiţia Asachi, Hasdeu *(Răzvan şi Vidra)*, Alecsandri *(Despot-Vodă)*, privirile mergînd însă mai departe în trecut, momentul în care apare capodopera fiind favorabil evocărilor istorice. Jucată întîi la Teatrul Naţional din Bucureşti, la 12 februarie 1902 (zi în care autorul împlinea patruzeci de ani), drama răspundea unei necesităţi. Impresia fu excepţională. [...]

Dintr-o proiectată trilogie dramatică, *Mirciada* (care trebuia să includă piesele *Vlaicu-Vodă, Dan-Vodă, Mircea cel Bătrîn)*, singura piesă încheiată e *Vlaicu-Vodă*. Un act în versuri dintr-o altă dramă, *Sutaşul Troian*, tipărit tîrziu (în *Scena*, an I, nr. 34—43, 1911), dezvoltă episoade din secolul al cincisprezecelea, agitat de lupte intestine între Dăneşti şi Drăculeşti. Înainte de a fi o dramă istorică, *Vlaicu-Vodă* e o dramă de conştiinţă, cu

Scanned with OKEN Scanner

un erou central complicat, ale cărui reacții sufletești cuprind avansuri și retractări prudente. Tactica privește aici un conflict politic-diplomatic, într-o epocă de urzeli, la un secol după întemeierea Țării Românești. La Curtea de Argeș, „pe la 1370", se duce o luptă subterană pentru acapararea puterii. Un episod similar, din istoria Moldovei, fusese schițat de Eminescu, într-o dramă neterminată, *Bogdan Dragoș*. Istoricește, despre doamna Clara se cunosc extrem de puține lucruri, distanța în timp lăsînd liberă ficțiunea. Fostă a doua soție a lui Alexandru Basarab și mamă a domniței Anca, Clara, descendentă din conții de Doboka, vrea să dețină puterea absolută. Perspicace, Vlaicu, fiu vitreg, se menține într-o necesară defensivă. Lupta politică are și un substrat religios, căci, susținătoare a politicii maghiare și maghiară ea însăși, Clara urmărește aservirea Valahiei regelui Ludovic de Anjou și intereselor catolice. Fapt istoric sigur, papa Urban al V-lea elogia zelul catolic al bigotei Clara. Lui Vlaicu, papa îi propunea la 1370 trecerea la catolicism, însă, conciliat de călugărul Nicodim de la Tismana, domnul refuză. Portretul psihologic al lui Vlaicu se conturează în funcție de evenimente, văzute din unghiuri multiple, într-o fină alternanță de clar-obscur.

Dramaturgul își pune, evident, problema reconstituirii istorice, schițînd atmosfera epocii și tendințele politico-sociale caracteristice. Piesa încîntă însă sub alt aspect, acela al construcției personajelor centrale, fizionomiile captînd curiozitatea pe plan etic-psihologic. Pentru că sora și cumnatul lui Vlaicu sînt ostatici la craiul Ludovic, domnitorul de la Argeș trebuie să acționeze cu un tact infailibil. Inițial, personajul titular evoluează în umbra Clarei, în aparență docil, reflexiv, reținut, în fond perseverent, inflexibil, tenace. Construit pe principiul contrastului romantic, el e într-o continuă căutare a echilibrului, vizînd neutralizarea influenței antinaționale reprezentate de Clara, secondată de baronul Kaliany (observator la Argeș din partea regelui maghiar). Conduita echivocă implică riscuri. Simulînd obediența față de Clara, Vlaicu reușește să elibereze pe ostatecii încredințați lui Ludovic, dar succesul atrage suspiciuni, domnul fiind bănuit de trădarea intereselor țării. De aici, coaliția boierilor, hotărîți să-l detroneze, și conspirația împotriva doamnei Clara.

Scanned with OKEN Scanner

Comparată cu Vlaicu, fizionomia Clarei poartă la început semnele unei personalități despotice — de *lady* Macbeth, de Vidra lui Hasdeu, de Chiajna lui Odobescu. Limbajul trufaș comunică direct ambiția politică și orgoliul egolatru : „Eu vreau, eu poruncesc...“ rezumă un stil de conduită. „Azi, de pildă, poruncit-am, c-așa-mi place...“ Fenomen rar în ordine feminină, Clara reprezintă un tip de posesiune. Vlaicu acționează în tăcere, interiorizat, Clara irumpe, manifestîndu-se exploziv. Tiradele retorice, în timpul unei confruntări cu fiul vitreg, se dilată în *crescendo*, versul sonor cu două cezuri atingînd o forță remarcabilă. [...]

Vlaicu are imaginea clară a limitelor boierimii, reflecțiile sale demonstrînd o luciditate de gînditor ultragiat : „Toți v-ați îndoit de mine, toți m-ați renegat vreodată“. Banul Miked, spătarul Dragomir, Costea Mușat sînt totuși excepții, cel dintîi — adresîndu-se Clarei — rostind un cuvînt scînteietor, elogiul datinei. De mare efect scenic, monologul nu e o apologie a formelor conservatoare, prin datină înțelegîndu-se, în spirit complex, unitatea de sentiment, ideea de continuitate istorică : „Nu se sfărîmă veacurile ce-au trecut ! / Și cu veacurile-acelea datina ni s-a făcut. / Doamnă, datina străbună e mai mult decît o lege. / Domnul ce-și cunoaște țara, din chiar traiul ei culege / Obiceiuri de tot felul, trebuințe de-orice soi, / Năzuințe, doruri, vise, ure, patime, nevoi.“ [...]

Perspectiva e cețoasă în rest, grupul de boieri oscilanți (Manea, Murgu, Baldovin, Aldea, Herescu și ceilalți) avînd mai mult un rol decorativ, de frescă. [...]

[Apărut sub titlul *Alexandru Davila în posteritate*, în *Cronica*, an IV, nr. 45, 8 noiembrie 1969, p. 8 ; reprodus din vol. *Literatura română între 1900 și 1918*, Editura Junimea, Iași, 1970, p. 603—611.]

OVIDIU PAPADIMA

[O CAPODOPERĂ ÎNNOITOARE]

În drama *Vlaicu-Vodă*, prezentată direcției Teatrului Național din București și la sfîrșitul anului 1901, Davila fructifica deopotrivă experiența sa în materie de tea-

Scanned with OKEN Scanner

tru — căci ca gazetar exercitase cu autoritate, inteligență și cultură oficiul de cronicar dramatic și frecventase cu pasiune culisele vieții teatrale — și meditațiile asupra trecutului nostru național. Rezultatul firesc a fost această capodoperă înnoitoare. Davila izbutește ceea ce nu putuse reuși Aron Densușianu : să strămute desfășurarea teatrului istoric românesc dincolo de epocile de glorie și de marile figuri eroice, dincolo și de conurile de umbră îndelungă pe care le-au aruncat în urma lor : în vremea începuturilor pierdute în negura depărtărilor, ale primelor închegări statale românești. Davila reia într-un fel, pentru Țara Românească, efortul titanic al lui Eminescu, care din nefericire rămăsese în stadiul proiectelor și schițelor dramatice orientate spre originile statului Moldovei. Învălmășite în taina manuscriselor poetului, nu ajunseseră încă la cunoștința autorului lui *Vlaicu-Vodă*. Totuși epoca Basarabilor era de actualitate la sfîrșitul secolului trecut, nu numai pentru istorici, dar și pentru publicul larg.

Prin *Istoria critică a românilor* — începută în 1871 și părăsită în 1874, ca un colosal fragment — Hasdeu trezise interesul acestui public prin forța excepțională cu care zugrăvea o frescă uriașă din puținele date sigure, existente pe atunci, referitoare la originile statului Țării Românești, prin uluitoarea lui putere de asociație a detaliilor disparate, prin fantezia sclipitoare și îndrăzneață cu care întreprindea aceste reconstituiri. Că Davila a cunoscut în amănunte aceste scrieri ale lui Hasdeu putem deduce din faptul că el — în indicațiile asupra decorului din actul al IV-lea — menționează și „flamura basarabească, albastră cu fond roșu, trei capete de arabi privind către stînga". Pe aceste presupuse „capete de arabi" își construise Hasdeu faimoasa teorie a originii orientale a Basarabilor și etimologia fantezistă a numelui lor. În piesa lui Davila, Basarabii nu sînt numai o prezență în decor, ci însuși simbolul domniei, al tradițiilor voievodale și al obligațiilor de vitejie și glorie pe care le incumba apartenența lui Vlaicu și a lui Mircea la familia Basarabilor.

Dar noutatea cea mai însemnată pe care o aduce drama lui Davila era schimbarea perspectivei asupra personajului central : domnul Vlaicu nu are — nici în istorie, nici în piesa lui Davila — strălucirea gloriei și puterii

Scanned with OKEN Scanner

unor domni ca Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, nici atracția fascinantă a unor spirite aventuroase ieșind din obscuritate, fluturînd cîteva clipe vise politice surprinzătoare prin măreția la care puteau să ducă ele țara și prăbușindu-se apoi sub povara acestor planuri prea îndrăznețe pentru epoca și puterea lor, ca Răzvan și Despot.

Vlaicu domnește într-o etapă la începuturile organizării ei statale, apăsată de puterea strivitoare și de pretențiile politice ale regilor Ungariei, care voiau să o țină sub suzeranitatea lor. Politica lor avea în ea însăși curtea și în însăși familia lui Vlaicu un instrument de prim ordin : doamna Clara. Catolică, mama vitregă a lui Vlaicu avea în sprijinul ei puterea universală a papalității, căreia vrea să-i robească țara prin religie. Catolicismul izbutise pentru moment aceasta în Moldova, unde voievod era Lațcu, catolic și el, care încerca să impună poporului religia sa. La curtea lui Vlaicu stătea trufaș Kaliany, omul regelui Ludovic al Ungariei, cu oștenii lui. Ca să contracareze aceste forțe copleșitoare, Vlaicu trebuia să aibă liniște și sprijin la celelalte hotare. Pe de o parte, el căuta să folosească nemulțumirea poporului și a boierilor din Moldova, înlăturîndu-l pe Lațcu. Pe de altă parte, strînge legăturile de prietenie cu voievozii slavi din sudul Dunării, primind cu bucurie solia trimisă de „Kralul Simion Stareț", care cerea în căsătorie pe Anca, sora lui. Toate acestea trebuia să le realizeze în taină, deoarece Ludovic avea ca ostatici pe cumnatul și o altă soră a lui Vlaicu. Pentru a-și face mîinile libere, prin scoaterea acestora din captivitate, Vlaicu trebuia să adoarmă bănuielile doamnei Clara și ale lui Kaliany printr-o ținută plină de umilință, simulînd incapacitatea de a domni, lipsa de personalitate și de voință, care-l făceau în aparență o jucărie în mîinile orgolioasei sale mame vitrege. Situația aceasta, pe un plan istoric similar, îl tentase și pe Eminescu, într-unul din proiectele sale teatrale din ciclul Mușatinilor, întemeietorii Moldovei : *Bogdan Dragoș*. Aici, Dragul, feudal maramureșean, stă sub dominația vărului său, Sas, și a soției acestuia, Bogdana, o femeie tot atît de voluntară și orgolioasă ca și doamna Clara. Pe cînd aceasta îl surpă, otrăvindu-l cu un toxic lent, Dragul caută să cîștige timp, salvîndu-și în primul rînd fiul, pe Bogdan, pe care Eminescu îl confundă cu

Scanned with OKEN Scanner

Dragoș. Îl trimite în munți, la vînătoare. Ca să îndepărteze suspiciunile lui Sas și ale Bogdanei, Dragul simulează incapacitatea, dîndu-i lui Sas un hrisov prin care îl instituie „epitrop". Cînd aude „cornul lui Decebal", semnalul că Bogdan ajunsese departe de orice primejdie — Dragul se dă pe față, rupînd hrisovul încredințat lui Sas. Desfășurarea ulterioară e alta în proiectul de dramă al lui Eminescu. Orice presupunere că Davila ar fi cunoscut manuscrisele lui Eminescu e hazardată. Dar faptul că el a ajuns să imagineze o situație dramatică fundamentală atît de apropiată de ceea ce își propunea Eminescu să realizeze este un indiciu că tema plutea oarecum în atmosferă. Faptul de a avea în capul țării o dinastie prin care putea vorbi și acționa cîndva o altă doamnă Clara nu se putea să nu dea de gîndit unor minți mai profunde, chiar dacă acești oameni politici nu mergeau pînă la atitudini de ostilitate pe față, în ceea ce privea familia domnitoare străină. Mai bine zis, le dădea de gîndit tocmai acelora. Ca un familiar al vieții de curte și al dinastiei, dar și ca român crescut în atmosfera istorică a familiei Goleștilor, Davila nu se putea să nu fi meditat asupra întrebărilor pe care le ridica această situație.

Prin *Vlaicu-Vodă,* locul pe scena teatrului românesc, dominat pînă atunci de starurile supradimensionale ale unor eroi de tip romantic, ale unor mari neînțeleși în acțiunile lor de o îndrăzneală și o grandoare sfidînd realitatea, îl ia omul de stat : omul pentru care binele țării este mai presus de fericirea lui personală și de orgoliul propriu ; omul care își chibzuiește toate acțiunile cu luciditate și le pregătește cu răbdare pînă în cele mai mici amănunte ; omul care rabdă îndelung toate umilințele, pînă la a fi disprețuit și a ajunge în conflict cu cei mai credincioși boieri ai săi, iubindu-și țara ca și el, dar nevăzînd atît de departe ; omul care jertfește fericirea în iubire a nepotului și a sorei lui, în numele rațiunii de stat. Pentru a sublinia mai bine realismul lui Vlaicu și în același timp despărțirea lui, ca autor, de drama romantică, Davila îl așază pe domn în antiteză cu Mircea, singurul român care nu îl înțelege pînă la sfîrșit, deși ar fi trebuit să-i fie cel mai aproape, prin același sînge al Basarabilor, care trebuia să vorbească și în el. Antiteza este cu atît mai dramatică, cu cît acest tînăr focos,

Scanned with OKEN Scanner

care ajunge să renunțe la tronul Moldovei și să încerce uciderea unchiului său, nu e altul decît cel ce va fi Mircea cel Bătrîn, domnul care a continuat și a dus spre împlinire viziunea politică atribuită aici de Davila lui Vlaicu.

În felul acesta, Davila a închegat construcția unei drame de o mare intensitate de viață scenică. Conflictul e complex și crîncen. Domnul e singur, în realismul politicii lui de stat bizuindu-se cu desăvîrșire pe forța perenă a „datinei" și pe unicul credincios la modul absolut, Grue, simbolizînd poporul și virtuțile lui de înțelepciune, statornicie și tărie. Sprijinit pe această forță imensă, inflexibilă în sobrietatea ei, Vlaicu acționează învățînd de la omul din popor să tacă, să rabde, să aștepte momentul prielnic. În felul lui — oricît ar părea de surprinzător faptul — Vlaicu este o reeditare a Ancăi din *Năpasta*, creier tot atît de lucid, pînă la aparența lipsei de sensibilitate afectivă, ființă înzestrată cu aceeași răbdare de fier și aceeași putere disimulatoare. Vlaicu trece pe rînd, în funcție de împrejurările politice, de la conflictul latent cu doamna Clara și oamenii ei la conflictul gata să izbucnească cu boierii care îl suspectau că a cedat cu totul influenței străine, și cu Anca, cît timp ea nu va înțelege pentru ce se opune fericirii ei, pînă la conflictul fățiș cu doamna Clara, în momentul cînd știe că ostaticii din familia lui au fost eliberați. Iar în final — pentru a culmina tragicul destinului său de om strivit de imperativul datoriei sale față de patrie — conflictul cu Mircea. Tensiunea tragică crește prin uciderea lui Rumân Grue, ca să se înseninеze brusc prin iertarea lui Mircea de către domn și chemarea lui ca înlocuitor al lui Grue. De fapt, Mircea nu este și nu poate fi un înlocuitor al poporului în exercitarea funcției domnești. Dovadă faptul că, în ultimul moment, Vlaicu, sprijinit de Mircea, se arată și vorbește poporului. Gestul lui Vlaicu e un mod patetic de a-i arăta lui Mircea, pe care-l pregătește pentru succesiune, calea pe care trebuie să meargă ca domn.

Analiza psihologică a complexității de caracter a lui Vlaicu, ca și a acțiunilor sale sinuoase, e făcută de Davila cu multă finețe, în trăsături sobre și puternice. Trufașa Clara — feudala dezumanizată prin pasiunea politică — e

Scanned with OKEN Scanner

desenată în caracterul și gesturile ei cu atîta precizie artistică și economie verbală, încît nu trezește nici un moment impresia neverosimilului. Dimpotrivă, Mircea și Anca au tot patosul eroilor romantici, justificabil nu numai prin necesitățile de construcție ale piesei, ci și prin faptul că un asemenea patos e inerent vîrstei lor, vîrsta febrilă a tinereții. Prezență simbolică de la început pînă la sfîrșit, Grue rămîne mut, vorbind numai prin cîteva gesturi și atitudini statuare. Intensitatea de viață a apariției lui e realizată numai prin semnificațiile largi și profunde pe care i le conferă Davila prin glasul lui Vlaicu. Boierii sînt foarte puțin reliefați prin trăsături personale. Toți au ținuta rectiliniară și patosul eroic în vorbire caracteristice epocilor de democrație militară. În schimb, ei sînt nuanțați din punctul de vedere al lucidității politice — mai bine zis, al încrederii în patriotismul domnului — în două grupe : aceia care-l sprijină fără rezerve și aceia care se îndoiesc adesea. Ei formează astfel, în arhitectura piesei, două coloane masive, între care se mișcă personajele principale. În final, moartea lui Grue nu e numai un moment de mare tensiune dramatică, ci și un simbol al gîndirii care străbate întreaga teatrologie a lui Davila : convingerea că ciocnirile de ambiții ale clasei conducătoare le plătesc prin cele mai mari jertfe țara și poporul.

Construcția primei drame a ciclului — singura finisată — e monolitică. Personajul care umple scena de la început pînă la sfîrșit, uriaș, este Vlaicu. Asupra lui se concentrează atenția autorului, preocupat nu numai să-l nuanțeze caracterologic, dar și să-l proiecteze pe fundalul istoriei cu cît mai multe valori de simbol.

Vlaicu, astfel, în drama lui Davila, nu e numai un prilej de evocare a trecutului, dar și un stimulent patetic pentru meditații asupra prezentului și viitorului țării.

Davila a evitat recuzita ieftină a dramei romantice : deghizările provocatoare de confuzii funeste între personaje, cupele cu otravă, frecvența monologului. Deși acțiunea se desfășoară mai mult noaptea, nu e nimic tenebros în atmosferă. Totul are claritatea rațiunii ferme a personajului central.

Un vers sonor și plin, fără a fi retoric ; un lexic robust, presărat cu „neaoșismele“ atît de dragi lui Davila, în toate scrierile lui românești, de astă dată fără

Scanned with OKEN Scanner

exagerare ; excursuri calde despre datină, despre popor, despre datoria omului politic de-a-şi înfrînge sentimentele înţregesc fericit tehnica teatrală excepţională a acestei capodopere.

[Apărut sub titlul *Alexandru Davila. Vlaicu-Vodă*, în vol. *Istoria teatrului în România*, vol. II, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971, p. 196—203.]

MARIAN POPA

[UN MOMENT AL LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEŞTI]

[...] *Vlaicu-Vodă* ar avea întrucîtva soarta *Cîntării României* : au existat şi vor mai exista, desigur, istorici literari care se vor ocupa de paternitatea dramei şi vor mai fi unii care se vor strădui să afle cît îi aparţine lui Alexandru Odobescu şi care este aportul lui Alexandru Davila, dacă drama era mai bine să fi fost numită *Doamna Clara* după Odobescu sau *Vlaicu-Vodă* după Davila. Dar aceste lucruri ne preocupă prea puţin ; ne interesează în schimb faptul că piesa există ca un moment al literaturii dramatice româneşti.

Privită în sine, piesa are puţine cusururi ; privită într-o raportare istorică, ea are unele — dacă se ţine seama de un plan universal — ce pot fi însă lesne convertite în calităţi pentru existenţa naţională a literaturii. Piesa a fost jucată pentru prima dată la 12 februarie 1902 pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, unde desigur că au venit spectatori purtînd fracuri şi jobene, pantofi de lac şi un anumit tip de rochii lungi ; această dramă apare după ultimele producţii ale unor ILbsen şi Strindberg, şi cam în aceeaşi vreme cu piesele de apogeu ale unor Hauptmann, Maeterlinck, Shaw sau Cehov. Ea are, prin urmare, neajunsul de a fi apărut cu trei sau patru veacuri mai tîrziu decît trebuia şi sîntem obligaţi să recunoaştem că întîrzierea e totuşi relativ mare. Să nu ne mire deci că

Scanned with OKEN Scanner

piesa lui Davila prezintă un caracter limitat într-o epocă de modernizare generală a lumii și de refuz sau de subminare parodică a teatrului istoric ; dar nu ne putem împiedica să ne pară rău totuși că problemele de care se ocupă dramaturgul sînt acum în aparență probleme strict naționale, mai ales că aceleași probleme ar fi fost în vremea unor Calderon, Corneille sau Shakespeare definitorii pentru întreaga umanitate și chiar pentru univers.

Dacă ignorăm pe cît ne e cu putință această ieșire din universalitate, vom ajunge lesne și la însușirile piesei ; sînt însușiri ce țin de matca stilistică a unei națiuni, de problematica organică a acesteia, peste care nu se poate trece decît cu o mare pagubă pentru înțelegerea eului colectivității respective. Drama reflectă fără îndoială evenimente consumate într-un anume moment istoric ; dar confruntarea lor cu evenimentele altor momente ne conduce la ideea existenței unor stereotipuri. Repetiția dă naștere, la rîndu-i, ideii de problemă ; prin inversare, această problematică primește în sfîrșit un caracter politic concret, de la un moment la altul pînă la contemporaneitate. Davila pare să continue din acest punct de vedere pe Alecsandri din *Despot-Vodă*, pe Hasdeu din *Răzvan și Vidra*, și să se dezvolte simultan cu Delavrancea din trilogia sa dramatică ; realitatea este că, mai mult decît oricare altul, autorul lui *Vlaicu-Vodă* intuiește caracterele esențiale ale problematicii politice românești. De-abia după el va începe ilustrarea acestei problematici prin Victor Eftimiu din *Ringala*, prin Mihail Sorbul din *Letopisești*, și îndeosebi prin Eugen Barbu din *Princepele*. Să vedem prin urmare care sînt aceste probleme și să urmărim simultan sensibilizarea problematicului. Căci, în fond, drama există atît cît există această posibilitate a estetizării unei problematici printr-o tehnică adecvată. Vom parcurge deci deopotrivă dezvoltarea evenimentelor și reprezentarea lor estetică, montajul dramatic și valoarea lui de reprezentare. Ne interesează mai puțin valoarea documentară a piesei, efortul depus în reconstituirea unei atmosfere, sau ne interesează în măsura în care-l interesează și pe Davila ; adică exact atît cît este necesar pentru a structura datele unei probleme prin relative evenimente istorice. Dealtfel, relativitatea faptică are o mare importanță, în măsura în care atestările puțin numeroase dau imaginației posibilitatea să completeze în

Scanned with OKEN Scanner

sens fenomenologic, transformînd printr-un aranjament ipotetic pe *atunci* în *oricînd*, prin miza pusă pe valoarea de continuitate a lui *aici*.

Dar să lăsăm întîmplările piesei să se desfășoare și să se închege în jocul lor specific. Muntenii s-au aflat într-o expediție în Transilvania, supusă de către regele maghiar, și au avut sorți de izbîndă, zădărniciți însă de o trădare : doamna Clara dă ordin să se retragă o parte din armată și astfel este slăbită puterea de luptă a românilor. Prințul ungur Mikloș este anunțat de acest lucru, și masacrarea resturilor taberei române sau uciderea lui Nicolae, fratele domnului, devin niște posibilități la îndemîna lui. Apoi, doamna Clara închină țara regelui Ungariei și bisericii catolice, cheamă în țară trupe străine și-l transformă pe Vlaicu într-un vasal. Țara este astfel înstrăinată de trei ani, și ne aflăm în anul de grație 1370. Boierii, cîți nu sînt întemnițați, sînt umiliți, cîrtesc și complotează ; luîndu-se după aparențe, ei îl acuză pe domnitor de lașitate și îngăduință. Pe de altă parte, se zvonește că Vlaicu își pierde vremea împreună cu Grue pentru a aduna o comoară, lăsînd astfel țara în seama mamei sale vitrege, ale cărei acțiuni sînt în fapt ordonate de baronul Kaliany, solul regelui maghiar. Guvernarea acestora este însă aparentă. În deplinătatea facultăților sale mintale, Vlaicu contracarează ițele străine prin Grue, sfetnicul său taciturn și fanatic. Din cele enunțate pînă acum se conturează originea tensiunilor dramei. Dacă politica înseamnă un joc al relațiilor, ea nu este mai puțin unul al conflictelor neutralizabile sau aprofundabile ; dacă drama este un joc de personaje, ea nu este mai puțin unul al tensiunilor. Și, în genere, cu cît tensiunile interpersonale, intergrupale și internaționale vor fi mai numeroase cu atît valoarea dramatică va crește, căci cu cît complexul de articulații umane va fi mai mare, cu atît mai dificil de rezolvat va fi el.

Piesa figurează, așadar, un prim antagonism fundamental : acela între suzeran și vasalul care aspiră către o dezvoltare liberă, independentă. Din acest joc prim de tensiuni decurg toate celelalte : între două religii, între două spiritualități, între două civilizații, între două categorii de indivizi avînd mentalități opuse.

Cum se poate lupta împotriva unei asemenea forțe brutale și totodată subtile ? Evident, prin soluția occi-

Scanned with OKEN Scanner

dentală a eroismului exterior, misionarist-militar, sau prin eroismul inteligenței diplomatice, servită la momentul potrivit și de forța fizică. Românul, s-a observat de multe ori, este prea inteligent pentru a-și asuma mitul misionarismului armat chiar și pentru apărarea propriei țări ; metoda lui predilectă va fi aceea subordonată unei diplomații externe și interne flexibile, materializată prin gînduri care nu se traduc în fapte și prin fapte care nu lasă să transpară intențiile finale. De aici, posibilitatea transformărilor care nu se lasă bănuite, a aparențelor devenite insesizabil esențe și invers ; de aici, dramatic vorbind, posibilitatea declanșării unor tensiuni care fac drama.

Vlaicu-Vodă cunoaște deci o tensiune între domnitor și doamna Clara, o tensiune însă mascată multă vreme prin disimularea impecabilă a supunerii smerite din partea lui Vlaicu ; apoi, o tensiune între boieri și grupul doamnei Clara și, în sfîrșit, o tensiune între boieri și masca lui Vlaicu modelată pentru raporturile față de doamna Clara. Desigur, se vor manifesta și alte tensiuni privind raporturile familiale sau pur și simplu poziționale ; ele vor fi amintite pe parcurs.

Drama debutează în momentul în care situația explozivă pare a se fi constituit, cînd tensiunile principale trebuie rezolvate sau măcar convertite temporar prin alte distribuții. Iată-i, așadar, pe boieri adunați într-o noapte conspirativă : sînt tot felul de boieri, e de față reprezentantul bisericii și Groza, boierul moldovean exilat care caută să reinstaureze dreptatea și pe pămîntul natal. Groza este cel care propune să se ceară lui Vlaicu să aleagă între țară și doamna Clara și tot el indică un nou suveran pentru Moldova prin persoana lui Mircea. Dar Pala, un spion al doamnei aflat la postul său, este prins ; în cursul controverselor privind soarta sa, el încearcă să fugă, nu reușește și atunci apelează la Mircea, aflat și el în împrejurimi. Pala este deocamdată salvat, boierii îi propun direct lui Mircea scaunul Moldovei și, prin intermediul tînărului de douăzeci de ani, se creează o nouă tensiune : el este constrîns de fapt să aleagă între domnia asupra unei colectivități și domnia asupra iubirii prin Anca. Iată, prin urmare, o situație dilematică în sensul eroismului cornelian ; altfel, trecerea lui Mircea de la jocurile cu mingea și de la pasiunile tinereții către

Scanned with OKEN Scanner

perspectivele domniei amintește și de dialectica shakespeariană a mutațiilor absolute ; el nu e deocamdată decît un Henric care ezită să treacă de la divertismente la gravitate, care refuză domnia stîrnind disprețul justificat al boierilor.

O nouă tensiune în desfășurarea subiectului vine apoi din exteriorul complexului de personaje intrate în joc : sora și cumnatul lui Vlaicu, ostatici pînă atunci la Gomneh, sînt eliberați grație purtării exemplare a domnului față de regele Ungariei și urmează să sosească în trei zile. Sosirea lor echivalează cu eliberarea domnului de grija disimulării pe care și-o asumase doar din dorința de a-și scăpa pe cei apropiați. Înaintea lor ar trebui să sosească un mesager care să-i anunțe și lui Kaliany noua situație ; acesta dispare suspect, dar foarte util în Olt, astfel încît Kaliany devine, la rîndu-i, un fel de ostatic. Pe de altă parte, de dincolo de Dunăre pornește spre Curte o frumoasă solie alcătuită din o mie de oameni înarmați, care au misiunea de a o cere în căsătorie pe Anca din partea voievodului Simion Stareț. Acumularea acestor noi fapte creează astfel noi conflicte, realizate deocamdată într-un mod latent, prin pregătiri psihologice. În alt plan, plîngerile lui Miked, banul Severinului și delegat al boierilor conspiratori, sînt ascultate de Vodă, care-l învestește cu dreptul de a spune ce vrea din partea sa celor nemulțumiți. Miked boicotează în consecință deciziile Clarei, care vine la rîndu-i să ceară socoteală lui Vlaicu. Doamna pretinde pedepsirea cîtorva zeci de boieri pentru încercarea de asasinare a lui Pala, dar Vlaicu i-l făgăduiește numai pe Groza, care ar fi fost capul răutăților. Arestat, Groza e de fapt înarmat și ținut ascuns pînă la clipele decisive. Clara cere, în schimbul rudelor pe care le crede încă prizoniere, privilegiul pentru Ludovic I de a construi o cetate la Severin și renunțarea la sprijinul acordat lui Strașimir, voievodul de Vidin și soțul surorii lui, care e și fata Clarei. Cererile Clarei sînt, prin urmare, cunoscute și eterne : concesii înrobitoare, construirea de baze militare pe teritorii străine cu scopul de a înrobi noi popoare.

După cum se poate observa, antagonismul principal e avansat prin descompunerea lui în multe și mici antagonisme provocînd situațiile dilematice : sancționarea sau absolvirea boierilor, cedarea sau păstrarea ființei

Scanned with OKEN Scanner

naționale, respectarea sau ultragierea unor poziții familiale. Conflictul se desfășoară în mod firesc pe mai multe planuri, poate pe prea multe, dînd în orice caz sugestia complexității realității politice și, automat, tensiunile dramei. Kaliany află de sosirea soliei petitoare dinspre Dunăre și nu ignoră faptul că legătura de rudenie dintre doi suverani va fi și un mijloc de consolidare a două state. Clara nu crede că Vlaicu ar poseda deocamdată vreo informație în privința soliei și cu atît mai puțin e în stare să accepte disimularea domnului ; în noua situație, ea o încurajează pe Anca în dragostea pentru Mircea, și consimțămîntul ei are rolul de a sabota posibila legătură interstatală. Dar exact acum Mircea se află într-un fel de balansoar afectiv, cu Anca : disprețuit de boieri cu o noapte în urmă, sufletul îi e catalizat de ideea puterii domnești și visul de mărire începe să-l întunece pe cel de iubire. Planurile lui Vlaicu în legătură cu Anca sînt cunoscute de el odată cu reînnoirea mai vechii alternative, moldovenii solicitîndu-l din nou pentru înlocuirea lui Lațcu. Dar Mircea cere boierilor să se revolte și împotriva lui Vlaicu, motivația sa fiind de data aceasta dictată de interese pur personale. Exact în momentul în care boierii sînt cîștigați de planul lui, se naște însă o nouă tensiune temporară : în plenul noii adunări apare doamna Clara, care este și ea de acord cu anularea domniei lui Vlaicu, pe care o vede printr-o soluție radicală : asasinarea acestuia în aceeași noapte. Propunerea displace boierilor, care vor doar o detronare cinstită. Modelată perfect pe situație, cîștigînd efemer un ascendent asupra asistenței, Clara se repliază, devenind din nou disprețuitoare, și Pala primește însărcinarea de a-l ucide pe Vlaicu. Boierii ajung să se spovedească domnului ; Mircea nu-i urmează și pentru el Anca apare din nou, propunînd fuga, de data aceasta acceptată. Exact atunci cînd era nevoie apare însă și garda, care-l arestează în numele lui vodă, și Pala mai are încă timpul să-l asigure că a doua zi va fi domn. Boierii sînt iertați de Vlaicu, dar absolvirea este, la rîndu-i, o alternativă care are drept preț sancționarea Clarei prin boieri, domnul păstrîndu-și în continuare mîinile curate. Este însă și momentul ca, în prezența boierilor, domnul să-și deschidă faimoasa culă din care ies o serie de viteji înarmați, despre care se credea că sînt închiși, și pe care vodă îi pregătise

Scanned with OKEN Scanner

pentru o revoltă împotriva cotropitorilor. Tot acum, pentru ca acumularea de lovituri teatrale să fie și mai strivitoare, apare și Dragomir, un luptător mazilit de Clara, care apărase patru decenii granițele țării. Vestmîntul de catolic minorit îl face necunoscut la început ; boierii se iau din nou după aparențe și domnul îi mustră din nou. Se ivește din culise și Anca, mărturisind lui vodă partea ei de vină din faptele necugetate ale lui Mircea, izvorîte din iubire ; vodă acceptă bucuros situația și, sacrificîndu-i iubirea, o iartă cu condiția să-l ia de bărbat pe Simion Stareț. Cînd ea e consolată cu jertfa, își face intrarea și Mircea, pocăit, deconspirînd planul Clarei de ucidere a domnului prin pumnalul lui Pala. Este chemată Clara și, ca într-o scenă din Dumas-tatăl, se reconstituie istoricul faptelor de după prima ei trădare.

Jocul cu cărțile pe față e, în sfîrșit, și un bun pretext pentru a confrunta prin cele două personaje două concepții asupra guvernării : prin sprijinul pe tradiție sau prin opțiunea pentru o schimbare radicală, ruptă de realități, așa cum o practică doamna Clara. Vlaicu e sprijinit în dispută de țară, Clara de regele Ungariei. Teatral vorbind, scena e rezolvată mai ales prin intervenția lui Miked, care dă o definiție a tradiției, poetizată fără cusur.

Doamna Clara iese înfrîntă din această confruntare, dar ura ei este sporită. Vlaicu nu ignoră complotul care urmează să-i aducă moartea și asistă cu calm cum atentatorii prinși în cursă sînt măcelăriți. De-abia acum poporul, inexistent pînă atunci, e informat ; doamna Clara e în continuare liberă, detașamentul lui Kaliany e dezarmat și arestat ; baronul se încăpățînează o vreme să fie trufaș și apostrofează chiar pe domn, dar lucrurile se lămuresc repede și pentru el, cel care se va întoarce singur în țara lui. Partizanii Clarei încearcă eliberarea arestaților. Închisoarea e însă probabil deschisă chiar din ordinul domnului, căci evadații sînt întîmpinați de mulțimea înarmată tot din ordinul domnului de către Grue. Din masacrul genial organizat scapă, iarăși, doamna Clara. Dar ea cunoaște de acum explicația machiavelică a păstrării ei în viață de către Vlaicu : „Nu mai sunt primejdioasă, deci am voie să trăiesc". Doamna Clara va fi închisă la Snagov, ca o „fiară". Pentru ca lucrurile să se lămurească global, se pregătește *ad-hoc* și campania de

Scanned with OKEN Scanner

eliberare a Moldovei și se epuizează posibilitățile situaționale prin apariția soliei lui Simion, care cere pe Anca. Mircea încearcă să-l înjunghie pe Vlaicu, acesta e salvat de Grue, care moare în locul lui. Vlaicu nu-l pedepsește nici acum pe Mircea, care dealtfel cere îndurare ; în viață fiind, el va lua locul dispărutului Grue lîngă domn, suportînd toate chinurile neatîrnării țării.

Caracterele personajelor oferă într-o mare măsură posibilitățile de ilustrare a tensiunilor conflictuale. Determinînd direct sau indirect acțiunile celorlalte personaje, în centrul piesei se află Vlaicu, *alias* Vladislav al IV-lea Basarab, fiul lui Alexandru Basarab, învingătorul glorios al lui Carol Robert, tatăl lui Ludovic I, suveranul maghiar contemporan lui Vlaicu. Domnul Țării Românești reprezintă tipul de guvernare care-și găsește un fond universal într-un machiavelism aproximativ, echivalent însă unui orientalism specific, și în identitatea națională particularitățile relevante. Prin el literatura română își are primul personaj care se află în fața marilor probleme eterne : unificarea teritoriilor de limbă română, alianțele posibile pentru apărarea integrității ființei naționale, colaborarea în Balcani. În acest nod de complicații și de instabilități funciare, condiția de existență a suveranului este minată și de relativa sa determinare în raport cu celelalte pături sau clase care-l pot priva de exercițiul funcțiunii : „Ce e domnul ? O păpușă fără preț. / Spargeți-o ; ne-om face alta !“ Reflecția aceasta, datorată domnitorului, nu este mai puțin a oricărui personaj similar dintr-o piesă istorică shakespeariană. Într-o țară aservită, cînd boierii nu au destulă competență pentru marile jocuri politice, cînd însăși familia „suveranului“ este divizată după interese mai mult sau mai puțin personale, domnul trebuie să se gîndească singur la destinul țării, care nu e mai puțin șansa sa de a exista superior, dar care altfel se poate confunda cu destinul propriei familii. „Sfînt se face orice mijloc pentru a țării apărare !“ este deviza domnitorului, o deviză machiavelică ce trebuie fără îndoială puțin retușată. Practic, Vlaicu este promotorul apărării prin disimulare, prin supralicitări ale supunerii, prin refuzul agresivității exteriorizate. El vrea să cîștige fără lupte inutile, fără glorie antumă, prin diplomația echilibrului. Orice zăngănit de

Scanned with OKEN Scanner

arme, afirmă el, ar deștepta atenția celor de afară. E fericit atunci cînd nu e obligat să dea o decizie categorică într-o situație dilematică, dar el însuși devine astfel un complex de tensiuni, de iradieri dilematice. Conduita față de doamna Clara e smerită ; el își arată cealaltă ipostază în raporturile cu Grue, oglinda sa. Față de boieri e binevoitor, înțelegător, probînd însă o ambiguitate marcată prin chiar univocitatea masei boierești incapabile să prindă sensul complexității dualității. Aflat undeva deasupra tuturor, înțeles de ceilalți întotdeauna în funcție de un moment anume și niciodată în viziune, Vlaicu în ipoteza lui Davila aparține rasei marilor conducători pentru care raționamentele politice se bizuie pe scepticismul superior care face din oamenii supuși și chiar din sine nu atît personalități, cît figuri și instrumente de manevrat într-un uriaș și frumos spectacol colectiv. În acest sens, Vlaicu poate fi comparat cu Cezar văzut de Shakespeare sau cu Romulus cel Mare văzut de Dürrenmatt ; iar dacă piesa este considerată în aspectul ei pur fictiv, comparația își poate găsi un termen în Prospero din *Furtuna* shakespeariană.

Doamna Clara, soția lui Alexandru Basarab și mamă vitregă a lui Vlaicu, este deja personajul univoc, ilustrînd monotonia rigidității trufașe și dogma străinătății, impunîndu-se prin forța brutală și prin inteligența violenței radicale, nu mai puțin machiavelică, dar care, aplicată, dă faptelor nu rareori caracterul superbiei imbecile. O singură dată, în confruntarea verbală cu Vlaicu, punctul ei de vedere este mai bine reliefat, și atunci el este aproape plauzibil : aspirînd să supună țara ungurilor și catolicismului, ea dorește să aducă o modernizare rapidă și absolută a țării, rămasă în letargia seculară a tradițiilor. Marea ei eroare, și poate unica, este aceea că pentru reconstrucția țării, pentru introducerea științei și „luminilor“ occidentale ea uită că acestea constituie numai un cal troian prin care avantajele apusene vor strivi tocmai poporul asupra căruia ele ar trebui să se reflecte. Fiind de altă origine etnică, doamna Clara poate fi considerată oarbă în intențiile sale ; trăind pe acest pămînt, ea este numai de rea-credință.

În activitatea sa distructivă, Clara este ajutată de baronul Kaliany ; solul ungur e plămădit din aceeași ma-

Scanned with OKEN Scanner

terie caracterologică simplă, evidențiind și mai mult forța suplă a lui Vlaicu. Kaliany îl disprețuiește pe vodă fără să se ostenească să-l observe mai atent. Vlaicu în schimb îi laudă vestmintele strălucitoare ignorînd capacitățile intelectuale ale celuilalt, și Kaliany este anihilat în modul cel mai eficace.

Grupul boierilor este prea puțin plasticizat. Lipsesc individualitățile, personajele definindu-se mai ales prin replici ale căror idei sînt însă lesne interschimbabile. Boierii sînt de fapt aduși în scenă pentru a schița configurația sociologică*; puterea le este altfel nulă și oscilațiile lor de situare politică sînt elocvente. În fapt, ei reprezintă destul de exact condiția unui grup social inferior puterii absolute aflate în plin proces de afirmare în stat. Grue, sfetnicul cel mai apropiat de domn, e un fanatic și un taciturn ; moartea sa, care-l salvează pe Vlaicu, este pe măsura vieții sale nu lipsite de un oarecare mister. Groza reprezintă boierimea moldoveană mazilită care ține să-și revadă țara scoasă de sub jugul puterilor militare și spirituale străine ; altfel, el e o marionetă, ca și Costea Mușat, spătarul Dragomir, Vlad dobceanul, Manea, Aldea Algiu, Român Herescu, Murgu, Baldovin etc. [...]

Un personaj oarecum diferit este *Mircea*, viitorul Mircea cel Bătrîn, deocamdată numai nepot al lui Vlaicu și tînăr în vîrstă de douăzeci de ani. Instabilitate explicabilă prin atracțiile variate ale vîrstei și prin chemările încă nedeslușite ale sîngelui Basarabilor, el oscilează între iubire și fascinația puterii, dar trebuie precizat că oscilațiile sale nu sînt întru totul inițiative personale, ci și efecte ale presiunii sistemului. El este pentru iubire, atunci cînd nu are posibilitatea tronului, este atras de tron cînd acesta i se oferă, este gata pentru o sîngeroasă răzbunare atunci cînd e frustrat de iubire. Nici el nu este ceva mai mult decît o marionetă trasă de sforile împrejurărilor și determinărilor ereditare sau ale impetuozităților oarbe ale tinereții ce pot aminti uneori de *Cid* ; personajul este oricum construit cu intenții demistificatoare, în sensul marelui teatru istoric : Mircea nu este cîtuși de puțin asemănător celui popularizat în *Scrisoarea a III-a* a lui Eminescu, ci domnul care ajunge la tron prin asasinarea lui Dan și care, deocamdată, este numai Mircea cel Tînăr. Această polemică cu tradiția,

Scanned with OKEN Scanner

considerată de E. Lovinescu drept un „asasinat național", constituie fără îndoială cea mai importantă inovație a piesei, după personalitatea lui Vlaicu, dovedind că revizuirile teatrale ale istoriei datorate contemporanilor noștri au anticipări de prestigiu...

Un alt personaj singular, deși cu o circulație redusă în piesă, este Pala. Aventurier și spion, intrigant și ucigaș la comandă, altfel copil încă, Pala știe să fie diabolic și să impună personajelor, cu destulă grație, cînd iubirea, cînd puterea. Prin Pala e ilustrat un tip specific pentru literatura noastră istorică : acela al străinului aventurier, care, într-un fel sau altul cu mai multe sau mai puține puteri, la ordin sau din proprie inițiativă încearcă să influențeze istoria unei țări aflată în stagnările tradiției. Anterior, se poate reține existența unui *Despot-Vodă* prin Alecsandri ; ulterior, un misterios cavaler francez trece prin Moldova din vremea lui Duca-Vodă în *Zodia Cancerului* de Mihail Sadoveanu, pentru ca, în sfîrșit, *meser* Ottaviano din *Princepele* lui Eugen Barbu să nu fie în fond decît ipostaza superioară a lui Pala. Motivul literar al străinilor rămași intruși își are dealtfel o bază reală : de la domni la simpli slujitori, istoria românilor este oricînd gata de a da exemplificări.

Așadar, prin caracterele acestor personaje și prin caracterele grupărilor de personaje se realizează tensiunile piesei, situațiile dilematice decurgînd paralel sau dezvoltîndu-se potrivit principiilor cauzalității. Tensiunile principale au fost deja amintite prin schițarea subiectului și descrierea personajelor. Tensiunile secundare necesită însă amănunțirea piesei, în măsura în care ele au o natură cauzală și țin strict de context. O exemplificare a corelațiilor dintre tensiunile principale și cele secundare poate fi făcută pornind de la orice punct al piesei. Iată bunăoară tabloul acestor tensiuni din actul întîi, el fiind edificator pentru întreaga piesă.

Mircea este, după cum s-a mai spus, cuplat cu Anca, mătușa lui, ca fiică a Clarei și soră dinspre tată cu Vlaicu-Vodă. Iubirea e contractată între nepot și mătușă, în cadrul aceluiași sînge al Basarabilor ; iată deci o pasiune posibilă din punctul de vedere al caselor domnitoare occidentale, dar, oricum, generatoare de tensiuni într-o societate ortodoxă și, implicit, într-o piesă istorică modernă. Această pasiune e complicată prin situarea ei în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-o raportare confuză la problemele succesiunii în guvernare : fiind mezinul, Mircea nu poate ajunge domn, ci, cel mult, cîndva, ban. S-ar părea deci că Anca este o compensație pentru lipsa tronului și tînărul își găsește în erotism o uitare pentru măririle care-i sînt atît de aproape și în același timp atît de departe. La începutul piesei se sugerează că Vlaicu este pornit împotriva lui ; la rîndu-i, doamna Clara îl consideră prea tînăr și neexperimentat pentru viața politică. Totuși, Mircea, jucătorul de oină, dăduse dovadă de vitejie pe cîmpul de luptă ; în sfîrșit, există o tensiune chiar între această iubire și frămîntarea generală, iubirea fiind aici situație atemporală, ieșire din conflict.

Altfel, tensiunile situațiilor sînt produse și prin clasicele denivelări, unele personaje divulgîndu-se în cadrul prezenței nemarcate a altora. Pala se află ascuns într-o scorbură și aude tot ce-și vorbește perechea de îndrăgostiți formată din Mircea și Anca ; la rîndu-le, aceștia se ascund cînd vin boierii conspiratori și par a avea o poziție privilegiată față de aceștia din urmă, dar nu atît de privilegiată ca a lui Pala, care, la rîndu-i, nu este chiar atît de privilegiat în raport cu spectatorul — realizatorul tuturor denivelărilor. Dar Pala este ulterior descoperit de un căușel și scos din scorbura în care se ascunsese : jocul tensiunilor în evoluția lor spre anulare se desfășoară acum în sens invers. Eliberarea spionului Clarei este echivalentă cu deconspirarea boierilor, uciderea lui e un preț prea mare pentru faptele lui și pentru profilul lor moral ; pe de altă parte, dacă Pala a fost trimis acolo, înseamnă că doamna Clara știe totul despre conspirație, în afară de amănunte : tensiunea devine acum sinonimă cu amenințarea. O altă tensiune se produce în măsura în care Pala, deconspirat, poate deconspira pe Mircea, ascuns și în el în împrejurimi și rămas într-o poziție privilegiată. Salvarea lui Pala prin divulgarea prezenței lui Mircea are drept efect însă compromiterea boierilor față de doamna Clara. Iată deci, într-un singur act, un joc magistral de situații care țin în destul de redusă măsură de gravitatea dramei istorice eroice. Dealtfel, piesa este construită ea însăși pe o primă tensiune care adeseori trece neobservată : acțiunile lui Vlaicu sînt de la bun început legate de răgazul celor trei zile necesare întoarcerii ostaticilor de la Gomneh.

Scanned with OKEN Scanner

Acest interval, similar aceluia din unele comedii ale lui Shakespeare, creează un *suspense* și domină toate celelalte fapte care intervin între Vlaicu și Clara sau boieri. Această denivelare o realizează de fapt numai spectatorul ; o altă denivelare de același tip, dar cu o circulație și mai redusă, reductibilă exclusiv în persoana lui Vlaicu, e constituită de însăși disimularea domnitorului, autenticitatea sau masca fiind divulgate doar prin vagile priviri schimbate uneori între Vlaicu și Grue, potrivit unui cod care scapă tuturor. În sfîrșit, mai poate fi menționat debutul tradițional al piesei printr-o scenă oarecum exterioară conflictului principal, pe care numai îl anunță. E tehnica dramatică a privirii concentrice mutate dinspre panoramicul social către cei care se încadrează în spectacolul propriu-zis. *Moș Neagu* ilustrează într-un fel infrastructura socială conflictuală : el este ecoul lumii, echivalentul corului antic. Prin această manieră de introducere laterală a conflictului principal, valoarea tensională e augmentată, sugerarea problematicii sporind ambiguitatea și punînd pe spectator în imposibilitatea, iarăși temporară, de a ghici desfășurarea întîmplărilor. Această scenă are într-un fel și rolul uverturii unei opere, prin care se anunță cîteva motive melodice fără să se spună ceva asupra subiectului.

Prin conducerea și finalizarea piesei, prin tensiuni și denivelări mult accentuate, *Vlaicu-Vodă* are ceva dintr-o comedie în sensul esteticii germane care face distincția între *Komödie* și *Lustspiel*. Piesei îi lipsește gravitatea multor situații, poate și pentru că miza istorică nu e îndeajuns accentuată. Vlaicu își face bunăoară o dilemă punînd destinul țării în alternativă cu doi membri ai familiei sale, prin sacrificiul cărora piesa ar fi căpătat cu adevărat dimensiunea eroicului tragic. Personajele par de multe ori să acționeze numai pentru a ilustra planurile lui Vlaicu, a cărui disimulare exclude de la bun început tragicul. Boierii nu se manifestă altfel decît ca termenii unei mase nediferențiate, nu altfel decît membrii unui cor de operetă. Elanurile și pocăințele lor decurg unele după celelalte cu verosimilitatea motivației dintr-un spectacol de păpuși. Acest caracter comic nu este, evident, un dezavantaj al piesei, ci poate inovația care-i asigură originalitatea : conștient sau nu, prin asemenea situații și printr-o serie de neverosimilități care presupun

Scanned with OKEN Scanner

neapărat o mare doză de fantezie, mai ales pentru construirea situațiilor dilematice, se realizează o modernizare a piesei istorice destul de însemnată. Comentatorii de pînă acum ai piesei n-au înțeles, se pare, această intenție dramatică care nu pretinde o reconstituire exactă și nici un aer eroic, ci pur și simplu un suport de imagini pentru o meditație asupra istoriei. Multe amănunte sînt dealtfel rizibile. Cula domnului apare ca o cutie minune din care ies fercheși boierii maziliți de Clara și înarmați de Vlaicu ; Mircea e pus să opteze între iubirea pentru Anca și Moldova, ca și cum Anca n-ar fi putut fi luată cu el acolo. Nu trebuie uitat apoi comicul mărunt, generat de situațiile familiale încurcate produse de a doua căsătorie a lui Alexandru Basarab : domnul Vlaicu, avînd o mamă, e obligat s-o apeleze ca atare și pe Clara, mama sa vitregă care e mai tînără ca el, și ceremonialul e îndeplinit cu aceeași seriozitate bine disimulată. Vlaicu are, de asemenea, și o soră în Anca, fiica Clarei, mai mică însă în vîrstă decît Mircea, nepotul domnului. După uciderea lui Pala, boierii îl compătimesc pe mort cu un umanism nu lipsit de implicațiile estetice ale umorului negru : păcat, se spune, că tînărul era un criminal primejdios care trebuia suprimat, căci altfel el cînta foarte frumos. Umorul e, în cele mai multe cazuri, subteran, bunăoară în cazul apariției și dispariției mult prea subite a unor personaje. Acest tip de comic ar putea fi însă evidențiat de către punerea în scenă.

Altfel, piesa uzează de versuri tradiționale, rimele definind convenționalitatea academică, chiar dacă versul șchioapătă uneori. Este corect întrebuințată și tehnica de constituire a replicilor mai multor personaje într-un singur vers. Nu lipsesc, evident, tiradele atît de iubite de romantici : Davila are însă grijă ca ele să nu fie prea lungi pentru a deveni ridicole. Tirada lui nu presupune în genere un mare efort pentru rostire și nici prea multe sentimente profunde, pe care dealtfel procedeul, ca poză prin limbaj, le-ar discredita. Trebuie precizat, în definitiv, că, prin tehnică dramatică, Davila este un epigon academist într-o vreme cînd teatrul folosește din ce în ce mai hotărît multiple mijloace pentru propria deconvenționalizare.

Puțin apreciată la început, destul de unilateral acceptată mai tîrziu, piesa lui Davila poate fi considerată

Scanned with OKEN Scanner

deci o comedie dramatică în maniera celor scrise de Calderon sau Lope de Vega. Altfel, *Vlaicu-Vodă* are pentru momentul apariției un caracter simbolic, reactualizînd problema resurecției naționale. Dacă ne amintim că în aceeași vreme își publica Goga cele mai importante poeme și că Sadoveanu tipărea *Șoimii*, putem înțelege mai bine funcția piesei lui Davila. Vrem să afirmăm că, pentru contemporani, Davila reprezintă în cadrul muntenesc ceea ce este Goga pentru Transilvania și Sadoveanu pentru Moldova.

[Reprodus din *Postfața* la vol. Alexandru Davila, *Vlaicu-Vodă*, ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Editura Minerva, București, 1971, p. 243—263.]

SUZANA-CARMEN DUMITRESCU

CONSIDERAȚII FILOLOGICE
Ediția princeps — textul definitiv

Din cercetarea atentă a schimbărilor ivite de-a lungul celor cinci ediții * ale dramei *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila, apărute la intervale nu prea îndepărtate, se impun unele observații de amănunt, care doar la prima vedere par neînsemnate, ele în realitate demonstrînd grija constantă manifestată din partea autorului de a-și cizela textul, reținînd atît sugestiile provenite în urma fiecărei reprezentații, cît și propriile schimbări de atitudine în ceea ce privește nu numai subiectul, ci și versificația.

Textul poetic al dramei *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila reprezintă un proces de creație în care se poate descifra modalitatea de exprimare a mesajului poetic, rolul acordat încorporării variantelor în textul ediției definitive.

* Editura I. V. Socec, București, 1902; Editura librăriei Socec & Co (Biblioteca românească, nr. 32—34), București, 1908; Editura librăriei Socec & Co, București, 1921; Editura librăriei Socec & Co, București, 1925; Editura Cartea românească, București, 1929.

Scanned with OKEN Scanner

După cum subliniază Alexandru Niculescu, „Cunoașterea variantelor dinaintea textului ultim înseamnă a cunoaște mai exact și mai îndeaproape corespondența dintre opera realizată și construirea ei în procesul creator, altfel spus, urmărirea actualizării poetice“ *.

Relația dintre *avant-texte* **, variantele premergătoare ediției definitive, și *textul poetic*, a cărui analiză presupune abordarea micro și macrocontextuală ce determină construcția textului, pune în relief principala caracteristică a textului poetic — constituirea sa ca urmare a unui proces de permanentă elaborare.

În ceea ce privește textul poetic, vom adopta definiția propusă de Jean Bellemin-Noël : „par définition le texte sera ici un écrit *qui se replie sur lui-même*, lieu de rencontre de deux opérations, écriture et lecture, qui le constituent conjointement. C'est un ensemble de signes qui ne «renvoient» qu'à eux-mêmes et à leur organisation hic et nunc“ ***.

Privite în ansamblu, cele cinci ediții ale dramei *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila (VV_1—VV_5) se caracterizează prin dispariții și menținеri de elemente, modificări ale construcției poetice.

VV_1 constituie o primă etapă în ceea ce privește receptarea diacronică a textului poetic definitiv, celelalte ediții constituind, la rîndul lor, stadii intermediare menite să contureze mai mult sau mai puțin unele particularități stilistice.

Mai întîi, intervenind în structura actului al V-lea****, Alexandru Davila modifică încă din ediția a doua viziunea întregului, reușind prin aceasta să-și contureze definitiv personajele principale.

Referindu-ne la limbă, după cum însuși autorul precizează, nu s-a schimbat cîtuși de puțin raportul dintre arhaism și neologism, ceea ce dovedește poziția fermă adoptată de la început și menținută în continuare.

* *Intre filologie și politică*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 17.

** Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant texte*, Larousse, Paris, 1972, p. 15.

*** *Ibidem*, p. 17.

**** Menționăm că vom avea în vedere numai schimbările survenite în actul al V-lea.

Scanned with OKEN Scanner

În viziunea sa, locul rezervat atît arhaismului, cît și neologismului se dovedește bine stabilit, relevîndu-se intenția vădită de a sugera atmosfera epocii.

Din compararea ediției princeps cu celelalte premergătoare ediției definitive, rezultă unele modificări făcute de scriitor în vederea găsirii unor soluții poetice cît mai expresive pe fundalul unei formule clasice.

De remarcat faptul că, în trecerea de la variantă spre textul ultim, schimbările ivite țin mai puțin de conținutul tematic ; în marea lor majoritate, ele înseamnă renunțarea la aspectul discursiv, pe alocuri, și adoptarea unei exprimări cît mai concentrate.

Ne întîmpină o tendință vizibilă de scurtare a tiradelor, concepute în factură mai mult sau mai puțin romantică. Am putea spune că punctul de plecare este modelul tiradei romantice, în care efuziunea sentimentelor se îmbină cu o relatare într-o manieră analitică, insistîndu-se pe detalii, fiecare amănunt, uneori, fiind reluat și conturat mai profund, pe motivarea cît mai explicită a unor situații deja existente sau nou apărute.

Restructurarea în legătură cu alcătuirea tiradelor se observă mai ales în trecerea de la ediția princeps, VV_1, la cea definitivă, VV_5, în intervalul cuprins între ele putîndu-se urmări doar momentul în care s-a impus o modificare.

Începînd cu VV_2, Alexandru Davila se orientează cu precădere spre reducerea tiradelor, în așa fel, încît să atingă chintesența unei exprimări cît mai concise.

O replică amplă, cum este cea aparținînd baronului Kaliany, în VV_1, cunoaște următoarea structură :

„Oh ! mie nu mi-e teamă de necazul curții tale ; / Apărat sunt de solia-mi ca de nestrăpunse zale / Și resping orice-apărare, fie clipa cît de grea, / Cîtă vreme am p-aceea ce mi-o dă solia mea, / Împotriva mea d-altminteri, orice fapt de vrăjmășie, / N-o uita, voivoade Vlade, și-are-n Gomneh chezășie, / Și de ți-ai jertfi zălogul, palatinul din Ardeal / Ar putea să te silească — pentru veci — să fii leal / Către suzeranul vostru, către Ludovic cel Mare / Ce sfidatu-l-ai în mine prin fățarnică trădare. / Ți le spune-acestea ție chiar aci, în curtea ta, / Solul Martin Kaliany-nalt baron de Kalia.“ (*Actul al cincilea, scena III.*)

Scanned with OKEN Scanner

În VV_2, scriitorul preferă redarea mai restrînsă a faptelor, eliminînd discursivitatea din finalul replicii respective, așa încît aceasta devine :

„Oh ! mie nu mi-e teamă de necazul curții tale ; / Apărat sunt de solia-mi ca de nestrăpunse zale / Și resping orice-apărare, fie clipa cît de grea, / Cîtă vreme am p-aceea ce mi-o dă solia mea.“ *(Actul al cincilea, scena III.)*

Uneori, se înregistrează rezolvarea mai firească a cîte unui vers cum ar fi : „Măre, ei ! așa că unguroaica-l ucidea pe el ?“ *(actul al cincilea, scena IV)*, devenit în VV_2 : „Hei ? așa-i că unguroaica-l ucidea prea frumușel ?“ *(Actul al cincilea, scena IV.)*

O revizuire atentă a construcției tiradei se constată și în exprimarea lui Mircea, care inițial cunoscuse o amploare deosebită : „Oh ! au dreptate ! Vodă Vlad își răzbuna / Și trădarea mea pe doamna-n gheara morții o mîna !... / Dar trădat-am ? Nu, desigur. Am împiedicat o crimă / Care nimicea un scaun cum ș-o cauză sublimă... / De ce te slujit-ai astfel de destăinuirea mea, / Doamne Vlade... Bietul Pala !... Doamna Clara mă iubea. / Ea pe Anca mi-o dăduse !... Dacă Vodă Vlad mă-nșală !... / Cîte chinuri într-un suflet !... Îndoială, îndoială !...“ *(Actul al cincilea, scena IV.)*

Demonstrînd pe deplin posibilitatea unei exprimări nu numai sintetice, ci și expresive, Alexandru Davila anulează unele versuri (din opt se păstrează doar patru) cuprinse în această replică. Din VV_2 tirada menționată capătă configurația : „Oh ! au dreptate ! Vodă Vlad își răzbuna / Și trădarea mea pe doamna-n ghiara morții o mîna !... / Ea pe Anca mi-o dăduse !... Dacă Vodă Vlad mă-nșală !... / Cîte chinuri într-un suflet !... Îndoială, îndoială !...“ *(Actul al cincilea, scena IV.)*

Excluderea unor versuri ca cele de mai jos, în VV_2, constituie un indiciu al preocupării insistente din partea scriitorului, în legătură cu restructurarea tiradelor avînd ca urmare creșterea dramatismului situațiilor și a naturaleții. „Mirceo, inimă haină, / Tu, ce d-o-nfiorătoare crimă te-ai făcut de vină, / De mi-aș asculta pornirea zi de mîine n-ai avea ! / Dar să-ți fie ispășirea mai prelungă și mai grea : / Vei trăi, s-auzi norocul țării tale și pe mine / Binecuvîntînd pe Grue, blestemîndu-te pe tine / Și spunîndu-ți, pe cînd pizma sfîșia-va pieptul

Scanned with OKEN Scanner

tău, / Că sunt fericiți pe lume Stareț, Anca ta... și eu / [...] Piei din ochii mei". *(Actul al cincilea, scena IX.)*

VV_3 aduce o nouă optică în privința efortului de concentrare, suprimîndu-se scena I, în care vodă își dezvăluie gîndurile cu tirada : „Cît de repede, stăpîne, faptele se urmăresc / De le-azvîrlă pe priporul vremii brațul tău ceresc ! / În ce neguri de-ntuneric mintea omului veghiază / Dacă fulgerul din ceruri zarea nu i-o luminează ! / De trei ani această clipă pregătind-o ne-ncetat / Mi-am închipuit că-n mînă firul soartei mi l-ai dat / Și că neîndoielnic, Doamne, chiar din el era-mpletită / Mreaja ce-ntindeam din umbră pe vrăjmașa-mi adormită. / Purcedeam încet, dar sigur, în menire-ncrezător, / Pironind p-o țintă mare ochiul meu pătrunzător, / Măsurînd orice primejdii, socotind orice silință, / Înfrînîndu-mi orice ciudă, orice păs, orice dorință... / Iaca ținta ! Mi-am ajuns-o ! Mîine-o țin în mîna mea !... / Dar năprasnicul alături cu-al meu cuget purcedea : / Și cînd fu să-mi văd răbdarea de izbîndă-ncoronată, / El îmi răpunea cu viața și lucrarea lung durată. / Iartă-mă, stăpîne bune, dacă mi-am putut uita / Că de-e truda-n mîna noastră, e izbînda într-a ta." *(Actul al cincilea, scena I.)*

Analizînd elementele componente ale tiradei lui Miked, în VV_3, Alexandru Davila consideră că versurile 3—6 ar fi prea explicative și de aceea preferă să stabilească unitatea de legătură între versul al doilea și cel de-al șaptelea, fără a știrbi cu ceva aspectul stilistic.

Astfel, în VV_1, Miked se exprimă amplu, în direcția reliefării a cît mai multor situații cu posibilă apariție : „Cred. Dar pentru ce la curte slobodă ș-acum să fie ? / Oare încă se mai cade către ea mărinimie ? / Dacă scapă, dînsa poate, mai găsind ceva părtași, / Să stîrnească iar domniei cine știe ce vrăjmași ; / Veneticii toți din țară împrejuru-i se vor strînge ; / Cine știe ce de muncă, ce de vreme, ce de sînge... / Doamne, pune-o-n neputință d-a mai face-o faptă rea / Strejuiește-o". *(Actul al cincilea, scena II.)*

Această replică, alcătuită din opt versuri, în VV_3 se reduce la jumătate, păstrînd esențialul comunicării : „Cred. Dar pentru ce la curte slobodă ș-acum să fie, / Oare încă se mai cade către ea mărinimie ? / Doamne, pune-o-n neputință d-a mai face-o faptă rea / Strejuiește-o." *(Actul al cincilea, scena I.)*

Scanned with OKEN Scanner

Ca o notă cu caracter general se poate constata permanenta căutare a cuvîntului cît mai expresiv, cum rezultă, dealtfel, din compararea lui VV_1 cu VV_3. Un vers din VV_1, cum este : „Tu, la tabără. Şi saşii d-or mişca măcar din deget...“ (*actul al cincilea, scena IV*) devine în VV_3 : „Tu, la tabără : *hotnogul* de-o mişca măcar din deget.“ *(Actul al cincilea, scena III.)*

Ca urmare firească a revizuirii actului al V-lea din VV_1, în privinţa conţinutului tematic, în VV_3, se înregistrează cîteva scene noi, cu funcţia de a creiona comportamentul personajelor. În VV_3 atenţia autorului se îndreaptă spre dezvăluirea caracterului Clarei printr-o tiradă, cum este cea de mai jos, introdusă, în această ediţie, cu rolul de a continua dialogul cu Vlad, început, dealtfel, din actele anterioare, dar în alte circumstanţe : „Da. Ascultă. Suntem două inimi crunte / Noi şi-aceleaşi gînduri negre ni se zugrăvesc pe frunte. / Milostiv te crede lumea, dar nu eu, căci te ghicesc. / Nu mai sunt primejdioasă, deci am voie să trăiesc. / Anco, iată adevărul. Oh ! făţarnic, tot făţarnic ! / Dar o să te-ajungă, doamne Vlade, ceasul cel amarnic, / Toţi, ca mine-n astă noapte, Vlade, nu vor fi trădaţi ; / Toţi, toţi, fără să lovească n-o să cadă înjunghiaţi, / Unul va fi mai destoinic, va străbate pîn' la tine / Şi... Atunci îţi vei aduce-aminte poate şi de mine. / Iacă ruga ce voi face pururi Domnului ceresc / Din tot sufletul cu care te urăsc, da, te urăsc.“ *(Actul al cincilea, scena VI.)*

Regîndind această etalare a sentimentelor Clarei, în VV_4, Alexandru Davila consideră mult prea explicită partea finală, astfel că din douăsprezece versuri menţine doar primele patru ca fiind suficiente pentru punerea în contact a cititorului şi, respectiv, a spectatorului cu noua împrejurare în care se află personajul.

Replici reformulate se întîlnesc şi în VV_4, ceea ce demonstrează, încă o dată, grija deosebită manifestată de scriitor pentru acurateţea textului, în vederea unei ediţii definitive. În acest sens, ideile formulate de vodă în VV_2, sub forma : „Sfînt se face orice mijloc pentru-a ţării apărare ! / Şi că ţara mi-am scăpat-o, jur aci păcatul mare ; / Tu, cu junghiul, pentru scaun încercaşi a mă lovi, / Eu te-arunc pe rug, de-i vorba neamul a mi-l izbăvi ; / Între sufletele noastre dîndu-şi lupta cea vrăjmaşă / E deosebire mare. Sînt călău, eşti ucigaşă“ *(actul*

Scanned with OKEN Scanner

al cincilea, scena V) capătă, în VV_4, o altă înfățișare stilistică demnă de relevat : „Sfînt se face orice mijloc pentru-a țării apărare ! / Și că țara mi-am scăpat-o jur aci păcatul mare ! / [...] Ucigașă ! Tu cu junghiul încercași a mă lovi, / Eu mă fac călău, de-e vorba neamul a mi-l izbăvi.“ *(Actul al cincilea, scena IV.)*

Intervenții pot fi sesizate și în VV_5, unde apariția unor pasaje noi față de edițiile anterioare duce la întregirea caracterologică a personajelor : *„Manea, în grupul din extrema stîngă :* Veste bună pentru Țară ! / *Vlad :* Pentru Țară, așa e, / Pentru Domnul Mircea, însă, nu prea. / *Manea :* Dar de ce ? / *Vlad :* Că iubește pe domnița Anca. / *Manea :* Și ? / *Costea Mușat :* Iubirea / E puterea foarte mare. Prin ea ni se schimbă firea. / Dintr-un om cinstit, s-ajungi cine știe ce pungaș. / Din boier înalt la suflet, un mișel, un ucigaș. /Vezi, amorul zăpăcește. Citeodată ne învață / Să facem o nebunie, cel puțin o boroboață.“ *(Actul al cincilea, scena IX.)*

Am menționat cîteva din modificările făcute de scriitor de la ediția princeps la cea definitivă, avînd drept coordonată fundamentală respectarea exigențelor sale clasice pentru a da o imagine succintă despre procesul de elaborare desfășurat pînă la tipărirea textului poetic definitiv.

După cum rezultă din exemplele citate mai sus, Alexandru Davila preia tiparele tiradei romantice drept repere fundamentale. Modelul tiradei la care ajunge, în urma unor cizelări succesive, am putea spune că reprezintă, în realitate, o pendulare continuă între aspectul amplu, analitic și cel sintetic, acesta din urmă, ferit de retorism, asigurîndu-se, astfel, modernitatea textului și evitarea explicitărilor de prisos, în general, a redundanței.

EXIGENȚELE METRICE ȘI DISPUNEREA EPITETULUI ÎN VERS

Ne propunem să luăm în discuție modul în care versul lui Alexandru Davila pune în valoare epitetul prin locul ocupat.

Prin epitet înțelegem „acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile expri-

Scanned with OKEN Scanner

mate printr-un substantiv sau verb, însușirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului" *.

În cele ce urmează ne vom referi la epitetul substantivului atît la nivelul propoziției, cît și al frazei, întrucît acestea sînt destul de frecvente în drama *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila.

În categoria epitetului substantivului pot fi înregistrate, pe de o parte, elemente devenite locuri comune în epocă (*biet* copil, *biata*-i inimă, *bun* părinte, vorbe *bune*, rodul *bun*, scopuri *sfinte*, mîndria *sfîntă*, *sfînt* izvor, coif *mîndru*, *mîndră* stemă); pe de altă parte, cele presupunînd un surplus de expresivitate obținut fie din simpla asociere cu substantivul (crîng *întunecat*) — și în cazul acesta, alături de calificarea respectivă, receptarea poetică înseamnă și reliefarea unei imagini vizuale —, fie în contextul unui vers conceput prin îmbinarea abstractului cu concretul, cel dintîi predominînd:

„Nodul *înnodat* de datini între scaun și popor."

(Actul al doilea, scena I)

Plasarea epitetului e strîns legată de soluțiile versificației, care îi asigură locul favorizat de accent.

Abordînd versul de largă respirație (cincisprezece-șaisprezece silabe), poetul își rezervă uneori posibilitatea de a dubla cezura cu altele, secundare.

Epitetul din finalul versului pare a fi așezat astfel cu scopul de a atrage atenția în mod deosebit asupra sa; el poate fi precedat de o altă figură de stil, cum este comparația:

a.** /∪‖./∪/‖ ∪/∪][/∪/∪/∪/∪:

Vlaicu, ca-ntr-un vis, pierdut-a judecata lui *săracă*

(Actul I, scena I)

* Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968, p. 145—146.

** Notăm prin *a* versul de șaisprezece silabe, prin *b* versul de cincisprezece silabe, prin][cezura, ‖ cezurile suplimentare, prin : epitetul.

Scanned with OKEN Scanner

sau încadrat într-o imagine de mișcare sugerată de tot versul :

b. /ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ][/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/

Ți se mlădie de pieptu-mi trupușorul tău *plăpînd*

(Actul I, scena II)

Încărcătura stilistică apare concentrată în cel de-al doilea emistih, dat fiind epitetul final :

a. /ᴗ/‖ ᴗ/ᴗ/ᴗ][/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ:

Ești străin, jupîne Pala. Mii de patimi *asmuțite*

(Actul I, scena I)

În unele contexte, reține atenția epitetul situat după cezură, în al doilea emistih, dislocat de substantivul său :

a. /ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ][:/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ

Pînă-n sfatul țării poartă *ungureasca*-i fudulie.

(Actul I, scena IV)

b. /ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ][:/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/

Îmi aduc îndeplinirea *necurmatului* meu dor

(Actul al treilea, scena II)

Deși în aceste exemple avem a face cu epitete definite printr-o individualizare *(ungureasca)* sau printr-o generalitate evidentă *(necurmatului)*, totuși ele se bucură de un loc aparte, dat fiind raportul lor față de substantiv.

Cînd epitetul se află la începutul versului, determină orientarea expresivității spre primul emistih ; avînd un conținut afectiv, el devine purtătorul accentului :

a. : /ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ][/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ

Strămoșeasca legătură dintre scaun și moșie

(Actul al doilea, scena I)

În situația în care un epitet de tipul *mare* se înregistrează după substantiv, înainte de cezura suplimen-

Scanned with OKEN Scanner

tară instituită de dramaturg, interesul se deplasează în cel de-al doilea emistih :

a. /ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ][/ᴗ/ᴗ:‖/ᴗ/ᴗ

Vreau să-i fac lui Kaliany cinste *mare*, d-astă dată.

(Actul al doilea, scena I)

b. /ᴗ/ᴗ‖/ᴗ/ᴗ][/ᴗ/:‖ᴗ/ᴗ/

Doamna Clara, prin porunca *grabnică*, chemă-napoi

(Actul I, scena IV)

Uneori, intensitatea unui sentiment sugerat prin interjecție face necesară, imediat după aceea, o pauză bine marcată, menită să sublinieze importanța cuvîntului astfel izolat ; apariția epitetului precedînd substantivul înainte de cezură determină un surplus de expresivitate în comparație cu cel de-al doilea emistih :

b. /‖ᴗ:/ᴗ/ᴗ/ᴗ][/ᴗ/ᴗ:‖/ᴗ/

b. : /ᴗ/‖ᴗ/ᴗ/ᴗ][/ᴗ/‖ᴗ‖/ᴗ/

Oh ! ce *strălucite* zale ! Ce coif mîndru ! ce pieptar *Minunat* ! bătut cu aur ! Dar ce brîu ! Ah... brîu-i rar !

(Actul al doilea, scena III)

Versul, în acest exemplu, nu corespunde cu unitatea gramaticală, iar epitetul substantivului se află în *enjambement*. După cum se observă, punerea în lumină a epitetului *(minunat)* la începutul versului capătă o forță particulară.

Alexandru Davila asigură versurilor o anumită varietate în ceea ce privește conexiunea epitetelor, în sensul că preferă asocierea lor, ordonate după formulele clasice revitalizate prin diverse variante atît la nivelul propoziției (versului), cît și al frazei (două sau mai multe versuri).

Apelînd la unele formule simetrice, dramaturgul urmărește să producă efecte vizuale și auditive :

a. /ᴗ/ᴗ/ᴗ:/ᴗ][/ᴗ/ᴗ/ᴗ:/ᴗ

Scanned with OKEN Scanner

Pururea *tăcuta*-i voce, pururea *smerita*-i frunte

(Actul al treilea, scena I)

b. /∪/∪/∪/∪:][/∪/∪/∪/:

Nici de cușma *bărbătească*, nici de numele *străbun*

(Actul I, scena I)

Uneori, se observă un aspect asimetric rezultat din combinarea celor două posibilități, în ceea ce privește locul epitetului față de substantiv, în interiorul aceleiași unități metrice, rolul epitetului fiind de a marca două vîrfuri intonaționale, la începutul și, respectiv, la sfîrșitul versului :

a. :/∪/∪/∪/∪][/∪/∪/∪/∪:

Strămoșeasca noastră casă nu e casă *domnitoare* ?

(Actul I, scena II)

Asimetrie se constată și în cuprinsul unui emistih :

a. /∪/∪/∪/∪][/:∪/∪:/∪/∪

C-am aflat la ei ducaturi, țări *mănoase, scumpe* scule

(Actul al cincilea, scena II)

În unele contexte, substantivul precedat de un epitet deschide primul emistih, iar cel de-al doilea se încheie cu un substantiv dislocat de epitetul său :

a. : /∪/∪/∪/∪][/∪ : /∪/∪/∪

Bunul plac al tău în viață fi-va *singura*-mi credință

(Actul I, scena II)

Nevoia de paralelism, care-l conduce pe autor spre antiteză, îl determină să folosească formule polarizante în interiorul cărora se stabilește relația antitetică :

b. /∪/∪ : /∪/∪][/∪/∪/∪/ :

Ucigași prea *mici* la suflet pentru drumurile *mari*

(Actul I, scena V)

Scanned with OKEN Scanner

Epitetele perechi coordonate întregesc caracterizarea unui obiect sau ele pot exprima o opoziție, accentuîndu-se îndeosebi una din însușirile sugerate :

b. /ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ][: /ᴗ : /ᴗ/ᴗ/

Pururi pe-ale propășirii *lungi* și *netede* cărări.

(Actul al treilea, scena V)

a. /ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ][: /ᴗ/ : ᴗ/ᴗ/ᴗ

Știe că ne e mîndria *sfîntă* d a r *cumplită* lege

(Actul al treilea, scena III)

a. /ᴗ/ᴗ/ ᴗ/ᴗ][/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ

a. : /ᴗ/ᴗ /ᴗ/ᴗ][/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ

Anca : Tot. Da ?
Mircea : Da.
Anca : O să priceapă că nu-i vorba de-o iubire
Trecătoare, ci adîncă / Că nu-ncape-mpotrivire

(Actul I, scena II)

Substantivul anturat de epitete poate reprezenta vîrful intonațional caracteristic unui emistih :

b. : /ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ:][/ᴗ/ᴗ/ᴗ/

Biata-i inimă-*amorțită* de prea multele dureri.

(Actul al treilea, scena II)

Simetria reprezintă un aspect care se observă și la nivelul frazei constituite din două versuri consecutive. Ambele epitete situate în finalul versurilor reliefează caracteristici mai mult sau mai puțin asemănătoare :

a. /ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ][/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ:

//ᴗ/ᴗ‖/ᴗ/ᴗ][/ᴗ/ᴗ/ᴗ/ᴗ:

Ba erai în fruntea oastei. Flamura *basarabească*
Tu, se zice, c-ai înfipt-o-n Alba Iulia *crăiască*.

(Actul I, scena II)

Scanned with OKEN Scanner

Între epitetele aparținînd celor două versuri consecutive este vizibilă, uneori, o relație antitetică :

a. /∪/_‖∪‖/∪/_∪][/_∪/∪/_∪/_∪:

/_∪/_∪/_∪/_∪][/_∪/_∪/_∪/_∪:

Sfatul său ? Ah ! e destoinic și ne face treabă *bună*
Cînd îl sprijină pe Vlaicu în pornirea lui *nebună*

(Actul al treilea, scena V)

În unele situații, predomină caracterul asimetric, atît în ceea ce privește locul epitetului față de substantiv, cît și distribuirea sa alternativă, în raport cu emistihul determinînd vîrful intonațional, cînd în a doua jumătate a versului, cînd în prima :

a. /_∪/_∪ ‖/∪/_∪][/_∪/_∪/_∪:/_∪

/_∪/_∪/_∪/_∪:][/_∪/_∪/_∪/_∪

Cine știe ce nădejde pune el pe *alba*-ți frunte ?
Pentru ce-nfrățire *nouă* mîna ta i-ar fi o punte ?

(Actul I, scena II)

a. /_:∪/_∪/_∪/_∪][/_∪/_∪/_∪/_∪

/_∪/_∪/_∪/_∪][/_∪/_∪/_∪/_∪:

O *puternică* domnie, pe mărire-ntemeiată,
Care-n viitoru-i mîndru-i călăuză *luminată*.

(Actul al cincilea, scena V)

La nivelul frazei, reținînd atenția epitetele perechi coordonate de tipul :

b. /_∪/_∪/_∪/_∪][/_∪‖/_∪/_∪/_

a. /_∪/_∪/_∪/_∪][/_∪/_‖∪/_∪/_∪

Să-l priceapă Rumân-Grue, Grue, ce nu-i nici boier —
Ce cutreieră domnia și pe-ascuns, orînduiește.

(Actul I, scena I)

Combinarea epitetului la nivelul propoziției cu cel la nivelul frazei asigură o varietate structurii metrice ferind-o de retorism :

Scanned with OKEN Scanner

a. /U/U][/U/U/U/U/U/U/U

Visul *fraged ce se scaldă-ntr-o privire de fecioară*

(Actul al doilea, scena IV)

b. /U/][U/U/U/U/U/U/

b. /U/U/U/U/U][/U/U/U/

Ce să faci ? Sărută mîna omului *pizmaș* și *rău*
Care sfîșie deodată două suflete-ntr-al tău !

(Actul al treilea, scena V)

Neabordînd epitetul rar, Alexandru Davila reușește să sugereze nota generală justă (exigență iarăși clasică) a unui tablou sau portret, efectul rezultînd din ceea ce pot exprima elementele asociate.

Pe de altă parte, folosirea unor structuri binare sau ternare determină o exprimare mai liberă, mai aerată, de cele mai multe ori, expresivitatea fiind o urmare firească a celor mai diverse posibilități de divizare a emistihurilor sau chiar a versurilor în diferite subunități marcate de cezura dublată de altele secundare, impuse de configurația versului de largă respirație.

Din modalitatea de alcătuire a structurii metrice se observă preocuparea dramaturgului de a da versului calități evocative care să se adreseze nu numai minții, dar și ochilor și urechilor lectorului. Se poate afirma că versul său se vede și se aude, principala coordonată fiind reprezentarea melodică a celor exprimate. În acest scop, Alexandru Davila a știut să folosească din plin lungimea versului, conexiunea figurilor de stil, dintre care epitetul se află pe primul loc, în ansambluri sintactice corespunzătoare unuia sau mai multor versuri, intonația, ritmul.

Prin diviziunea în sintagme marcate de virgule, exclamații sau interogații, versul de o reală acuratețe incantatorie reunește o succesiune de cadențe ritmice, uneori, din ce în ce mai mari, dîndu-ne impresia unei realități retrăite senzorial.

Asemenea construcții presupun o profundă cunoaștere a structurii ritmice a versului în direcția plastică și melodică. Autorul surprinde cu finețe cele mai neîn-

Scanned with OKEN Scanner

semnate variații de tonalitate, notînd cu fidelitate pauzele menite să segmenteze în tranșe ritmice semnificative mai mici sau mai mari, păstrînd însă, adeseori în cuprinsul acestora, unele elemente alcătuind un fel de „centri ai expresivității". Rezultatul este un vers modulat pe intenție, firesc, fluid, care relevă intuiția sa în ceea ce privește folosirea celor mai diverse mijloace grafice (punct, virgulă, exclamații, interogații) pentru a marca pauzele, evitîndu-se astfel monotonia.

Punînd accent pe elementele incantatorii marcate prin pauze stabilite la intervaluri diferite, autorul a reușit să asigure dramei sale o armonie interioară lipsită de retorismul declamatoriu.

[Inedit]

MIRCEA ZACIU

UN PERSONAJ BALZACIAN: „ALEXANDRU DAVILA" *

Valoarea lui Alexandru Davila, autor devenit celebru prin drama istorică *Vlaicu-Vodă,* a fost supralicitată în ultimele decenii, pentru a trece apoi într-o relativă uitare. Scriitorul și-a dobîndit locul de prestigiu în dramaturgia națională, dar el nu mai interesează azi pe nimeni. Unica lui operă notabilă, foarte bine construită, trădînd pe cunoscătorul abil al tehnicii teatrale, păstrează totuși un aer vetust-didactic, poate și din pricina versificației clasicizante. Omul de teatru pasionat și căutător de noi formule (așa cum s-a relevat în perioada directoratului la Național, apoi în fruntea Companiei Davila) era totuși prizonierul unor gusturi literare (în propria creație) contradictorii, în bună măsură tributare atmosferei sămănătoriste a epocii. Fragmentele postume, ca și paginile de iz tradiționalist intitulate *Din torsul zilelor,* accentuează această impresie. Nu lipsesc totuși accente (remarcate în 1928 de Camil Petrescu) ale unui stil „ce unește truculența cu preciziunea", alături de o constantă

* Marin Manu Bădescu, *Alexandru Davila. Corespondență inedită,* Editura Dacia, 1973, col. „Testimonia", 305 p.

Scanned with OKEN Scanner

mefiență pentru ceea ce ar fi „nesănătos“ în artă. Adolescent, Davila condamna experimentalismul naturalist, atunci în vogă, drept „infect“ și pomenind într-o scrisoare despre romanul lui Zola *L'Assomoir* îl socotea „*une immondice d'un bout à l'autre*“. „*Puisque le sujet a un grand fond de morale, pourqui l'auteur ne le fait-il pas ressortir ? Il a l'air, au contraire, de vouloir le cacher.*“ Acest „fond“ de care toată literatura începutului de secol era obsedată, devine pentru scriitorul și omul de teatru Alexandru Davila sensul unei „îndrumări noi“, etico-patriotice *, văzută nu o dată în lumina nevoilor „propagandei culturale“ **, în contextul căreia autorul însuși punea și geneza ***, și destinul ulterior al operei lui de răsunet. Militantismul său, oarecum înrudit cu al lui N. Iorga, pentru o literatură „bună“ (în sensul mereu preponderent *etic*), pune sub acest semn însăși calitatea națională a unor opere, combătînd în acești termeni o aserțiune a lui Gh. Panu : „Ziceți : «Știu bine că literatura nu are nevoie să fie națională pentru a fi bună». Dar oare obligatoriu este ca ea să fie bună pentru că-și alipește epitetul de națională ? Avem o literatură dramatică națională, și care ar fi bună și fără acestea ; ea este iscălită : Alecsandri, Hasdeu, Caragiale. Avem o literatură dramatică mai puțin bună, deși tot atît de națională ; este iscălită : Bengescu-Dabija, Ronetti Roman, Polizu-Micșunești, H. Lecca, Davila etc. Dar mai avem una, care nici nu e bună, nici națională, aceea izvorîtă din pizmă, din ură pentru tot ce e înălțat, aceea făcută din clevetire și ponegrire ; autorii ei, neputîndu-se ridica, încearcă să înjosească toate pentru a se afla pe aceeași treaptă. Vă las grija să ziceți pe nume autorilor acelei literaturi. Veți îndeplini astfel și Dvs. înfocata și națională dorință a lui Cațavencu.“ **** Meliorismul literar, să-i zicem așa, urmărit de autorul lui *Vlaicu-Vodă*, viza consolidarea gustului, atingerea acelei *elegantia* antice (confundată în fapt cu un ideal clasicizant !), progresul intelectual și artistic aducînd implicit „căutarea

* Scrisoare către Al. Lapedatu, p. 159.
** *Ibid.*
*** Cf. *Viața lui Al. Davila povestită de el însuși*, la p. 288 a ed. Marin Manu Bădescu.
**** Scrisoare către Gh. Panu, p. 186.

perfecției, iubirea sublimului, dar nicidecum sprijinirea și admirarea mediocrităților *. Idei ce intră în concepția sa despre creație în genere, dar și despre funcția Teatrului Național (ca focar de cultură și arbitru al gustului public!), alcătuirea repertoriului, rostul directoratului real (combătînd pe aceia „care nu admit un director decît supus influenței lor și o instituție de stat decît dată pradă oligarhiei... "**, pînă la judecata critică particulară. Astfel, în scrisoarea deschisă adresată prietenului său Delavrancea, el nu ezită să-l acuze că distruge, prin ultimele sale producții dramatice, „armoniosul edificiu" al unei opere, văzută consecvent sub specie clasică ***. Visul său era acea „capodoperă necunoscută" și nu e improbabil să fi crezut că singur *Vlaicu-Vodă* ar întruni atari condiții, de unde migăloasele retușuri aduse an de an textului și credința că opera aceasta e „singura lui avere" ****, mărturisire și a unei hipertrofii și a unei conștiințe tragice, în spirit balzacian. Căci, în mod paradoxal, Davila ni se relevă din biografia proprie (și din radiografia acesteia, așa cum transpare în corespondență) drept un personaj al *Comediei umane*. Impresia aceasta ne-o lăsase și lectura *Jurnalului intim* din detențiunea de la Pitești *****; ea e întărită acum prin recentul epistolar dat publicității prin grija lui Marin Manu Bădescu. Deși lipsesc aci ecourile celor mai dramatice momente ale biografiei (atentatul din 1915, scandalul privind „paternitatea" lui *Vlaicu-Vodă*), scrisorile desenează în schimb portretul elevului de la liceul St. Louis, trădînd un temperament sentimental-ironic, comunicativ, duios-admirativ față de personalitatea tatălui, dotat cu un fin simț al observației și reproducerii măruntelor evenimente cotidiene : atmosfera nu tocmai simpatică din școală, plimbări duminicale, vizite la rude și prieteni, o partidă de *„skatting"*, una de călărie la Vincennes, comentarii politice, observații despre execuția prin ghilotinare a lui Billoir etc., etc., toate menite să întărească în interlocutorul său imaginea de *„grand*

* *Ibid.*
** Scrisoare către Take Ionescu, p. 157.
*** Scrisoare către Delavrancea, p. 119.
**** Scrisoare către Al. Lapedatu, p. 159.
***** Publicat de Dumitru D. Panaitescu în *Manuscriptum*, 1972, numerele 1, 2, 3, 4.

Scanned with OKEN Scanner

garçon". Scrisorile către doctorul Carol Davila formează cel mai consistent capitol al „epistolarului", mic roman al formării intelectuale a unui tînăr aristocrat român de la finele veacului. Deşi destinat carierei diplomatice, Davila o va părăsi pentru boema literară, biografia lui intrînd abia de aici înainte în zonele de criză şi de dramatice dezordini, despre care scrisorile ne dau doar palide eboşe, limitate la suprafaţa unei existenţe în permanentă alertă financiară, pînă la suita rîndurilor către sora lui, Elena Perticari, consemnînd laconic disperarea infirmităţii, senectuţii şi mizeriei. Relaţiile cu cei doi fii, detaliile triviale, conştiinţa unei decăderi meschine trag cortina peste drama unui Père Goriot abandonat singurătăţii şi meditaţiei. „*Je suis tombé bien bas* — scrie el la 5 mai 1929, cîteva luni înaintea morţii. — *Je suis un vaincu de la Vie. Autrefois j'avais à ma disposition trois éléments de succès : la jeunesse, le prestige (plus ou moins) et le nerf de la guerre (peu, mais cela me suffisait). Maintenant, je n'ai plus rien ; ni la jeunesse, ni le prestige, ni argent. Quelle dégringolade ! Je me console avec mes fidèles amies : la solitude et la méditation. Elles m'apprennent beaucoup de choses.*" Bravadă, desigur, căci înţelepciunea nu-l oprea să se vaiete de ingratitudinea fiilor, de sîcîielile chiriei pretinse de proprietar, de mutările continue dintr-un imobil într-altul, în combinaţii băneşti penibile, proiecte fantaste de îmbogăţire, conjurări de soluţii extreme („intrighează şi tu pe la cei «sus-puşi» să-mi acorde premiul naţional de teatru") etc. Sublimul Alexandru devine bătrînul grotesc ce-şi semna scrisorile dictate „Papaloiul", întărind denominaţia trist-ironică cu amprenta digitală. În iunie 1929 miracolul se produce : i se acordă premiul naţional în valoare de o sută de mii de lei, pe care însă nu-i poate ridica „fiind paralizat şi neavînd la îndemînă pe nimeni care să poată încasa zisul important ordin de plată", cerînd ministrului Al. Lapedatu „a ordona să se delege un funcţionar al ministerului care să-mi ia cuvenita descărcare". La 19 octombrie, acelaşi an, se stinge.

*

Recenta ediţie a scrisorilor lui Alexandru Davila, îngrijită de Marin Manu Bădescu, ridică cîteva probleme

Scanned with OKEN Scanner

care se cer lămurite. În primul rînd, ni se pare cel puțin straniu ca volumul să apară sub patronatul de autor al îngrijitorului, cînd normal este să vorbim despre Davila, autorul epistolelor și de Marin Manu Bădescu drept editorul lor, volumul scos de „Dacia" nefiind un studiu al lui Marin Manu Bădescu despre sus-zisa corespondență, ci o ediție de texte. Parte din această corespondență era apoi cunoscută din editarea sa anterioară : ea fusese reprodusă parțial de Elena Perticari-Davila în cartea ei *Din viața și corespondența lui Carol Davila,* Editura Fundației..., 1935 ; în 1943, sora dramaturgului depuse un lot de scrisori și manuscrise ale acestuia la Biblioteca Academiei ; în 1963, Dumitru D. Panaitescu sistematizează cel dintîi corespondența familială a lui Alexandru Davila, publicînd-o în *Limbă și literatură,* nr. 7/1963, p. 411—451 sub titlul *Alexandru Davila inedit.* Scrisorile sînt reproduse în traducerea Elenei Perticari, fără comunicarea originalului francez. Alte scrisori mai fuseseră și ele reproduse incidental în diverse volume biografice sau memorialistice. Ediția lui Marin Manu Bădescu nu cuprinde, așadar, în totalitatea ei texte inedite, care să-i justifice titlul (remarcăm dealtfel că în aceeași colecție, „Testimonia", au mai apărut *Corespondența lui Al. Papiu-Ilarian* și *Scrisorile lui Avram Iancu,* unde, procedarea fiind identică cu ediția Davila, termenul „inedit" fusese în mod legitim evitat). Față de această situație, precizarea din *Nota asupra ediției* apare inexactă : „Această corespondență n-a fost publicată pînă acum ; doar cîteva scrisori particulare redactate în original în limba franceză au fost publicate în *Limbă și literatură,* nr. 7/1963, de Dumitru D. Panaitescu, în traducerea Elenei Perticari. În ediția de față publicăm și textul original francez al acestor scrisori însoțit de traducerea făcută de noi" (p. 31). În realitate, nu este vorba doar de „cîteva" scrisori, ci de un număr însemnat care a cunoscut o circulație edită ; de asemeni, textul original, francez, nu ne este comunicat nici în ediția de față decît sporadic, fără vreo explicație justificativă. Majoritatea celor cunoscute nouă poartă totuși mențiunea : „Transcrisă din *Limbă și literatură,* nr. 7/1963". Fie deci că originalul francez nu s-a mai găsit în Biblioteca Academiei, lucru ce s-ar fi cuvenit să ne fie semnalat ; fie că Elena Perticari n-a depus toate scrisorile originale, ci doar tradu-

Scanned with OKEN Scanner

cerea lor (ceea ce ar explica și faptul că Dumitru D. Panaitescu omite la rîndul său reproducerea originalelor), în toate cazurile nota asupra ediției era obligată să ne dea lămuririle de rigoare. Organizate după destinatari, în ordine alfabetică, scrisorile din ediția Marin Manu Bădescu (din păcate, nenumerotate) sînt uneori reproduse și după lucrări de altă natură (monografii, biografii, memorii) fără vreo mențiune asupra soartei originalului. Astfel, scrisoarea către I. Manolescu din decembrie 1923 e reprodusă după I. Massoff : *Viața lui Tony Bulandra*, Ed. Socec, 1931 ; cea către V. Maximilian, după cartea de *Evocări* a aceluia, publicată în 1968 ; una din scrisorile către C. Nottara, după lucrarea lui Mihai Vasiliu, *Al. Davila* (1965) etc. Se creează astfel situații în care nu avem nici certitudinea integrității textului, citat uneori fragmentar în corpul lucrărilor amintite, nici pe aceea a unei corecte lecțiuni sau a datării exacte. Un exemplu : la p. 181 se reproduce după originalul, aflat la Biblioteca Academiei, o adresă oficială semnată de Alexandru Davila către C. Nottara, din care rezultă fără dubiu că în 1905 acesta era societar al Teatrului Național. În continuare, editorul reproduce, de data aceasta după monografia lui Mihai Vasiliu, o altă scrisoare către același Nottara, datată parantetic 1907 *(sic !)* prin care actorului i se aduce la cunoștință că a fost ales... societar al Teatrului Național cu unanimitate de voturi... Alt exemplu de incertitudine riscată : la p. 243 se reproduce o telegramă de felicitări adresată lui Davila și semnată Elvira. Editorul se grăbește a presupune între paranteze că ar fi vorba despre actrița Elvira Godeanu, adăugînd și la semnătură îndoielnica identificare, deși faptul că telegrama e expediată din Paris și redactată în franceză putea să-l conducă spre altă posibilă „Elviră", mai plauzibilă : Elvira Popescu. O altă problemă : între epistolele editate se cuprind și o serie de cunoscute „scrisori-deschise", cum ar fi cele adresate lui Emil D. Fagure, Delavrancea, V. G. Morțun sau Gh. Panu și publicate de autorul lor în paginile *Rampei*, *Adevărului* sau *Săptămînii*. Or, în toate aceste cazuri nu e vorba de corespondență în sensul autentic al termenului, ci de o specie publicistică, înrudită cu polemica sau cu pamfletul. Oricît de frumoase și lămuritoare (sub aspectul biografiei și al portretului moral, psihologic), aceste texte nu-și aveau locul

Scanned with OKEN Scanner

într-un corp de corespondență particulară sau, dată fiind importanța lor, trebuiau separate într-o *addenda*, cu explicațiile necesare. Comparînd apoi unele din scrisorile comunicate și de Dumitru D. Panaitescu cu versiunea Marin Manu Bădescu, constatăm unele mici contradicții bizare : scrisoarea din 1 noiembrie 1876 poartă la Marin Manu Bădescu mențiunea „fără partea finală" (p. 64), în schimb textul continuă la D. D. Panaitescu, fără să aflăm : unde este eroarea ? În alt caz, epistola cu datarea convențională Paris 1878 nu are începutul ; în notă se arată că Elena Perticari ar fi însemnat pe prima pagină : „Pagina întîi a acestei interesante scrisori lipsește" (p. 81). La D. D. Panaitescu remarca donatoarei ar fi însă : „Constat cu părere de rău că prima parte din această interesantă scrisoare, pe care am avut-o în mînă, a dispărut" (p. 133, *Limbă și literatură*, nr. 7/1963). Laconică în varianta Bădescu, ceremonioasă și dezvoltată în versiunea Panaitescu — care este totuși forma exactă a notei și cine a copiat-o grăbit ? La paginile 259, 260, 261, 262, ediția Marin Manu Bădescu reproduce unele scrisori după *Din viața și corespondența lui Carol Davila*, uitînd însă a menționa pe autoarea lucrării și datînd greșit anul de apariție : 1935, nu 1945, cum apare consecvent. În fine, editorul ne afirmă că traducerea epistolelor franceze îi aparține, chiar în cazul celor tălmăcite anterior de Elena Perticari. Cîteva sondaje ne vor lămuri :

„*Et ils renvoyèrent leurs cartes...*" (p. 79), devine : „Și ei înapoiară *cărțile lor la intrare*" (p. 82, ed. Bădescu). „Și înapoiază *cartea de intrare*" (p. 433, trad. Elena Perticari). În realitate : biletele de intrare, biletele de spectacol.

Sau : „*Pour ce qui est du lycée, cher père, on tripote comme dans un bouge*" (p. 89).

„Cît privește liceul, dragă tată, se fură ca «la drumul mare»" (p. 91, trad. Bădescu). „Dacă e vorba de liceu, dragă tată, să știi că se fură ca «în codru»" (p. 437, trad. Elena Perticari). Or, cum rezultă din context, *tripoter* are evidentul sens de *mișmaș*, de *speculă cu banii altora*, nu de *furt*, iar *bouge* (= *chichineață, speluncă, loc rău famat*) nu poate fi nici *codru*, nici *drumul mare*...

Și : „*Un élève, bon garçon du reste, este renvoyé du lycée parce qu'il est arriviste de son étude*" (p. 89). „Un

Scanned with OKEN Scanner

elev, bun băiat dealtfel, a fost dat afară din liceu pentru că e arivistul «de son étude»“ (p. 91, trad. Bădescu). „Un elev, dealtminteri băiat bun, este dat afară pentru că e arivistul *«de son étude»*“ (p. 437, trad. Elena Perticari).

Este evident că noul traducător nu s-a ostenit prea mult, copiind și locul unde Elena Perticari transcrie ceea ce i se păruse expresie intraductibilă cu vorbele originalului. În realitate, elevul incriminat era socotit un arivist în sala de meditație a internatului...

Prefața care însoțește ediția e pur descriptivă, cu însăilări didactice pe alocuri rudimentare (vădind, de pildă, o înțelegere depășită a unui concept ca realismul, cf. p. 17, 19, contrazisă de chiar citatul luat în „sprijin“, la p. 21). Comentariul e pueril : „De asemeni, A. Davila iubea caii“, aflăm, fără tranziție, la p. 9 ; dintr-o împrejurare cu lăutari și dans în familie, se face deducția disproporționată : „Încă de la vîrsta copilăriei fragede, Alexandru Davila era pus în contact cu frumusețile folclorului românesc“ (p. 9). Aflăm că la școala primară micul Davila asculta lecturi din *Balade și lăcrimioare* de Alecsandri. Dar un asemenea volum nu există, și editorul nu face decît să preia scăparea lui Davila din paginile autobiografice publicate în *Rampa* și reproduse în prezenta ediție la p. 287—288. O corijare a erorii se impunea totuși, cu condiția să fim noi înșine informați...

[Reprodus din vol. *Bivuac*, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 98—107.]

Scanned with OKEN Scanner

TABEL CRONOLOGIC

1828, 8 aprilie. Se naște la Parma, în Italia, Carol Davila, despre care se zice că ar fi fost fiul natural al pianistului maghiar Franz Liszt și al contesei d'Agoult, cunoscută sub pseudonimul Daniel Stern (fiica unui emigrant francez și a unei fete de bancher din Frankfurt pe Main, Bethmann).

1840. Apare, la Iași, revista *Dacia literară*, întemeiată de M. Kogălniceanu.

18 martie. V. Alecsandri, C. Negruzzi și M. Kogălniceanu preiau (pînă la 2 februarie 1892) conducerea teatrului român și a celui francez din Moldova.

1846, 15 februarie. Matei Millo și prințul Nicolae Șuțu primesc conducerea teatrului moldovean pe termen de opt ani. Matei Millo a fost însărcinat și cu „dirijarea Școlii declamatorii". Pentru prima oară în istoria teatrului românesc, Matei Millo subliniază rolul și necesitatea funcției de director de scenă.

1852, 31 decembrie. Inaugurarea Teatrului celui Mare din București.

1859, 5 și 24 ianuarie. Adunarea electivă a Moldovei, apoi cea a Țării Românești aleg ca domn pe Alexandru Ioan Cuza.

1861—1866. Guvernul Alexandru Ioan Cuza încredințează conducerea Teatrului celui Mare lui Matei Millo.

1861, mai. Doctorul Carol Davila se căsătorește cu Ana Racoviță, fiica Zincăi Golescu și nepoata lui Dinicu Golescu.

Scanned with OKEN Scanner

1862, 12 februarie. Se naşte, la Goleşti, Alexandru Davila, fiul generalului doctor Carol Davila şi al Anicăi Racoviţă, înrudită cu familiile Grant şi C. A. Rosetti.

1866, 10 mai. Prinţul Carol de Hohenzollern depune jurămîntul şi devine domnitor al României sub numele de Carol I.

1869. Alexandru Davila urmează cursurile şcolii primare la Goleşti, într-un pavilion al curţii boierilor Golescu. Are ca învăţător pe Cucu Starostescu, care citea elevilor, conform tradiţiei şcolii, poeziile lui V. Alecsandri şi *Cîntarea României* de A. Russo.
Continuă studiile la Şcoala luterană, cu limbă de predare germană, din Bucureşti, condusă de Bergamenter.

1872—1874. Alexandru Davila urmează clasele gimnaziale la Institutul particular al lui V. A. Ureche din Bucureşti, de pe strada Astronomului.

1874. Cunoaşte pe V. Alecsandri, N. Grigorescu, Şt. O. Iosif ş.a. Pleacă în Franţa unde urmează (între 1876 şi 1879) cursurile liceului Saint Louis din Paris. Leagă prietenie cu N. Xenopol, Take Ionescu, N. Filipescu. Printre colegi se numără Jacques de Féraudy, viitorul societar al Comediei Franceze, şi Georges Feydeau, comediograful de mai tîrziu. Moare mama sa, Anica Davila.

1877. Războiul de independenţă.
Alexandru Davila împreună cu Dinu Grant, Lambru Vasilescu şi Vintilă C. A. Rosetti cer să se înroleze voluntari, cerere respinsă de generalul Lecca, ministrul de război, pe motiv că sînt prea tineri.

Se înfiinţează Societatea dramatică din Bucureşti sub directoratul lui Ion Ghica, care-l va deţine pînă în 1881. Prin legea pentru organizarea şi administrarea teatrelor din România, Teatrul Naţional este ocrotit şi subvenţionat de stat. La conducerea acestei instituţii, în afară de director şi de comitetul teatral, numite de domnitor, contribuie efectiv şi reprezentanţii artiştilor de bază ai teatrului: societarii. Aceştia, în număr de optsprezece, sînt cointeresaţi la gospodărirea instituţiei primind în loc de

Scanned with OKEN Scanner

salariu cote-părți din veniturile realizate. Restul personalului artistic este format din salariați ai societății, angajați prin contract pe stagiune (gagiști) și un număr de elevi, de asemenea salariați, dar numai pe timpul stagiunii. Primii societari sînt: Matei Millo, Costache Dimitriadi, Ion Christescu, Ștefan Iulian, Eufrosina Popescu, Maria Vasilescu, Maria Flechtenmacher, Ana Popescu.

1879, 18 ianuarie. Are loc premiera piesei *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, la Teatrul Național din București.

martie. Alexandru Davila cade la bacalaureat și nu se poate înscrie la școala militară de la Saint-Cyr, cum ar fi dorit. Într-o scrisoare din *21 martie*, mărturisește tatălui său: „Am căzut la bacalaureat. Și încă am căzut în modul cel mai ridicol. Discursul latin a fost cauza. Am avut ca subiect: *De Burrhi personna in Racinii tragedia.* Este o disertație foarte frumoasă, foarte pe gustul meu, dar care cere aproape opt ore de muncă și multă dezvoltare. Ni s-au limitat timpul și hîrtia, nedîndu-ni-se decît patru ore (jumătate din timpul care mi-ar fi trebuit) și cincizeci și două de rînduri de scris. Recopiind, m-am grăbit și am sărit o frază." (Marin Manu Bădescu, *Alexandru Davila. Corespondență inedită*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 96—97.) La berăria „La source" de pe bulevardul Saint Michel, din Paris, cunoaște pe Paul Verlaine.

1880. Mărturie documentară despre o primă poezie, *Au peuplier de la maison*, inspirată de un plop din fața casei de la Cotroceni.
februarie. Informează pe tatăl său că se va prezenta din nou la bacalaureat și apoi, după trei luni, la Sain-Cyr, cunoscuta școală militară franceză, ceea ce nu se va realiza niciodată (după Marin Manu Bădescu, *op. cit.*, p. 11).

1881. Ministrul Eugeniu Stătescu îl numește pe Alexandru Davila atașat supranumerar la Ministerul de Externe.

1882—1883. Alexandru Davila este atașat de legație la Bruxelles și la Roma.

1883. Se stabilește definitiv în țară. E numit secretar al ministrului de externe, D. Sturdza, și profesor de limba franceză

Scanned with OKEN Scanner

la clasa a V-a normală de la Azilul Elena Doamna. Preda numai în franțuzește și regiza piese de teatru ce se jucau în fața familiei regale.

1884. Moartea tatălui său. Alexandru Davila părăsește cariera diplomatică. Este numit inspector de poliție în capitală.

22 martie. Premiera piesei *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri cu Const. I. Nottara în Horațiu și Aristizza Romanescu în Getta. Grigore Manolescu montează *Hamlet* de William Shakespeare pe scena Teatrului Național din București și interpretează rolul titular.

13 noiembrie. Are loc premiera piesei *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale.

1885, 8 aprilie. Premiera comediei *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale.
Premiera dramei *Ovidiu* de V. Alecsandri, pe scena Teatrului Național din București, cu Grigore Manolescu în rolul titular.
Alexandru Davila publică versuri în *Revista literară* editată de Alexandru Macedonski și colaborează cu cronici teatrale la *Epoca* și la *Independența română*.

5 decembrie. Se căsătorește cu Ortansa Keminger de Lippa, fosta sa elevă la Azilul Elena Doamna.

1886. Colaborează la *Convorbiri literare* cu poezia *Iacă timpul*, publicată în numărul 12 din 1 martie.

1888, noiembrie. Alexandru Davila este numit subprefect de Tulcea.
Divorțează de Ortansa Keminger.

1888—1889. I. L. Caragiale preia pentru o stagiune conducerea direcției generale a teatrelor, introducînd multe reforme care prefigurează pe cele propuse de Alexandru Davila. Din această perioadă datează poeziile franțuzești ocazionale ale lui Alexandru Davila: *À une mondaine, La lune, À une amie*, și proza în limba franceză: *Les contes du paravent, La raison des fons*, pastișe după Pierre Loti, P. Bourget, G. Flaubert etc.

Scanned with OKEN Scanner

1892. Premiera dramei istorice *Despot-Vodă* de V. Alecsandri, pe scena Teatrului Național din București, cu Const. I. Nottara în rolul titular.

1898—1899. Colaborează la revista *Literatură și artă română* (apărută la 25 noiembrie 1896). Dintre articolele sale pot fi amintite : *Elena Theodorini* (an III, 1898, p. 206—209) ; *Teatrul Național (ibid.*, p. 260—263) ; *Teatrul Național. Răzvan și Vidra, poemă dramatică în cinci cînturi de d-nul Bogdan Petriceicu Hasdeu (ibid.*, p. 315—330) ; *Teatrul Național. Domnișoara Agatha Bârsescu* (an IV, p. 63—64) ; *Teatrul Național. Ioan Dimitrescu (ibid.*, p. 128—129) ; *Teatrul Național. Emilia Gallotti (ibid.*, p. 199—200) ; *Teatrul Național. Opera română (ibid.*, p. 272—273).

1900. Cere directorului general al Teatrului Național, Scarlat Ghica, concesiunea operei pe termen de trei ani, „fără nici o subvenție specială, toate subvențiunile acordate acestei instituțiuni de stat, de județ, de comună etc. rămînînd să fie încasate și administrate de d-voastră, după interesele Teatrului Național. Mă oblig a da pe fiecare an cîte o operă absolut nouă pentru publicul bucureștean și cîte trei opere din repertoriu cîntate în întregimea lor în limba românească“ (*Scrisoare din 16 februarie*, Marin Manu Bădescu, *op. cit.*, p. 127). Concesiunea nu-i este acordată deși a avut avizul favorabil al lui Scarlat Ghica.

24 martie. Se prezintă în public o primă încercare dramatică a lui Alexandru Davila : *Le cotillon.*

1901. Alexandru Davila citește, în casa lui Ulpiu Hodoș, piesa *Vlaicu-Vodă*, proiectată a face parte dintr-o trilogie, *Mirciada*, care avea să mai cuprindă încă două piese, intitulate *Dan-Vodă* și *Mircea cel Bătrîn*. Au fost de față Petre Grădișteanu, Iacob Negruzzi, Dionisie Ollănescu-Ascanio și alții. După lectura piesei, Vasile Enescu i-a transcris actul I, iar directorul Teatrului Național, Al. Sihleanu, a primit-o pentru a fi reprezentată. Interesant este de relatat gîndurile lui Alexandru Davila, în legătură cu trilogia amintită :

„Îi zisesem mai întîi *Român Grue*, pentru că voiam ca subiectul trilogiei să fie *Român Grue* (adică Neamul românesc). Mai apoi, dîndu-mi seama că istoria României

e prea mare pentru a încăpea într-o trilogie, mi-am modificat planul și am lăsat-o mai domol. Viața lui Mircea cel Bătrîn ajunge — cred eu — ca să umple mai mult decît o trilogie. Din Român Grue am făcut personagiul mut, pavăza și brațul lui Vlaicu-Vodă, veșnica personificare a stratului împilat, credincios, «și ce pururi cade jertfă...» cum zise Vodă Vlaicu." (*Scrisoarea a treizeci și doua. Trilogia*, în vol. *Opere complete. Din torsul zilelor*, vol. II, p. 185. Vezi și *Scrisoarea a treizeci și treia. Pro domo*, *op. cit.*, p. 192—200.)

1902. Sărbătorirea semicentenarului Teatrului Național din București.

12 februarie. Este reprezentată pentru prima oară piesa *Vlaicu-Vodă*, pe scena Teatrului Național din București. Din distribuție fac parte: Const. I. Nottara — Vlaicu-Vodă, I. Dimitrescu — Rumân Grue, Aristide N. Demetriade — Mircea Basarab, Ion Petrescu — Costea Mușat, V. Leonescu — Banul Miked, V. Cernat — Spătarul Dragomir, P. Sturdza — Groza Moldoveanul, G. Achille — Preacuviosul Nicodim, Aurel Petrescu — Pala italianul, I. I. Livescu — Baronul Kaliany, C. Mărculescu — Vlad dobceanul, I. Constantiniu — Manea, G. Madan — Aldea Algiu, M. Geanau — Român Herescu, V. Maximilian — Murgu, F. Simionescu — Baldovin, Z. Bârsan — Pîrcălabul curții, T. Bulandra — Solul sîrbesc, Th. Petrescu — Moș Neagu, A. Barbelian — Un căușel, Șt. Decu — Întîiul boier, A. Barbelian — Al doilea boier, R. Castriș — Al treilea boier, P. Ciucuretti — Întîiul moșnean, R. Castriș — Al doilea moșnean, P. Ciucuretti — Un boier bătrîn, domnișoara Agatha Bârsescu — Clara doamna, Titi Gheorghiu — Domnița Anca, M. Voiculescu — Sanda, Ir. Bărbulescu — Un copil de casă.
Apare, la editura Socec, prima ediție a dramei *Vlaicu-Vodă*. Publică în revista *Sămănătorul* poeziile *Revedere* (29 septembrie), *Pasărea sfioasă* (3 noiembrie), *Balada strămoșilor* (16 decembrie).

1905. Alexandru Davila devine director al Teatrului Național din București.
„Astă dată însă, schimbarea îndeplinită de d-l M. Vlădescu nu numai că e binevenită, dar se și impunea.

Scanned with OKEN Scanner

D-l A. Davila, noul director, a fost salutat de toată lumea cu deosebită simpatie și a redeșteptat temeinice speranțe. E de netăgăduit că fericitului autor al lui *Vlaicu-Vodă* nu-i lipsește nici cultura aleasă, nici bunul gust, nici energia, adică nici una din calitățile esențiale ce se cer unui director de teatru.

Va avea de îndreptat deprinderi rele învechite, de stabilit o disciplină mai severă, de ținut mai cu seamă cumpănă dreaptă între năzuințele tuturor. Va trebui să înfrîne icicolea egoismul artistic, cel mai cumplit dintre egoisme, și să se ferească de influențele ce vor căuta să i se impună. Va avea de pus orînduială în repertoriul haotic al Teatrului Național, care a fost alcătuit fără discernămînt, și de dat o atențiune specială montării pieselor, atît de neglijată, figurațiunii, mai totdeauna ridicolă." (*Teatrul Național*, editorial în *Literatură și artă română*, 25 ianuarie, 1905, an X, p. 58.)

În revista *Teatru* (numerele din 8 septembrie—26 octombrie), diverși autori neînsemnați publică atacuri la adresa lui Alexandru Davila. O atitudine asemănătoare are și ziarul *Voința națională*, unde P. Locusteanu, cronicar dramatic al vremii, îi aduce multe învinuiri (*Pentru Alexandru Davila* în *Voința națională*, 1905, an XXII, 4/17 septembrie, p. 3).

Prin scrisoarea din 1 septembrie, Const. I. Nottara este înștiințat despre desărcinarea sa din funcția de director de scenă, la care acesta replică dîndu-și demisia. În cele din urmă, însă, va reveni asupra hotărîrii sale de demisionare și conflictul se va aplana.

25 septembrie. Deschiderea stagiunii Teatrului Național din București, prilej cu care Mihail Dragomirescu notează: „Deschiderea stagiunii Teatrului Național, care s-a făcut duminică 25 septembrie cu *Căldarea (Aulularia)* lui Plaut și *Avarul* lui Molière în «matineuri» și cu *Nevestele vesele din Windsor (The Merry Wives of Windsor)* de Shakespeare, seara, m-a încredințat că glasul meu n-a răsunat în pustiu și că s-a găsit, în fine, cineva, care i-a recunoscut dreptatea. Astfel, am avut plăcuta surprindere să constat că noua direcție a teatrelor caută anul acesta să înfăptuiască cu o energie, poate prea violentă, dar sigură de sine, unele — aș putea zice mai toate — ideile, ce-am avut prilejul să dezvolt și să susțin de aproape doi ani,

Scanned with OKEN Scanner

în coloanele acestui ziar. Nu vreau însă să zic că direcțiunea teatrelor, care lucrează astfel, mi-a făcut mie cinstea acestei satisfacțiuni, fiindcă am convingerea că o adevărată energie practică — așa cum se vădește la noul director — nu se inspiră niciodată la întîmplare, dintr-o carte sau dintr-unul sau mai multe articole de ziar, spre a se realiza în fapte" (*Epoca*, an XI, nr. 270, 4 octombrie 1905, p. 1).

30 septembrie. Apare articolul lui George Panu intitulat *Harța de la teatru*, în care se arată: „Departe de mine ideea de a apăra pe actualul director al teatrului, dar desigur că chiar dacă aș voi aș putea-o face cu greu. A veni în capul unui teatru cu concepții și idei aprioristice este o greșeală. A căuta să reformezi radical repertoriul, deprinderile, a suprima precedentele și a administra în contra întregei lumi este o încercare cam îndrăzneață. Cînd n-ai în țară decît un stoc restrîns de artiști nu poți lovi în cei pe care îi ai sub mînă chiar cînd ai dreptate, căci dacă nu ai instrumentul cu care să-ți faci reformele atunci este o simplă temeritate" (*Săptămîna*, an V, nr. 114, 30 septembrie 1905, p. 896—897).

1905—1906. În prima stagiune, sub conducerea lui Alexandru Davila, au fost reprezentate pe scena Teatrului Național din București următoarele piese: *Căldarea* și *Oșteanul lăudăros* de Plaut, *Avarul*, *Doctorul fără voie*, *Bolnavul închipuit*, *Vicleniile lui Scapin*, *Căsătoria silită* de Molière, *Nevestele vesele din Windsor*, *Hamlet* de William Shakespeare, *Instictul* de Henry Kistemaeckers, *La 30 de ani* de M. Polizu-Micșunești, *Stingerea* de Franz Adam Beyerlein, *O vizită* de Al. Dumas-fiul, *O scrisoare pierdută*, *Năpasta* de I. L. Caragiale, *Jos automobilul*, localizare de Paul Gusty, *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu, *O căsnicie* de G. Ursachy, *Manasse* de Ronetti-Roman, *Despot-Vodă* și *Lipitorile satului* de V. Alecsandri.

1906—1907. Stagiunea se deschide cu piesa lui V. Alecsandri, *Despot-Vodă*, conform dorinței lui Alexandru Davila ca fiecare stagiune să debuteze cu o piesă românească. Din repertoriu fac parte: *Flori de piatră* de Polizu-Micșunești, *Gemenii* de Theodor Cerkez, *Mama* de I. Miclescu, *Cărăbușii* de Brieux, *Tinerețe* de Max Halbe, *Arleziana*

Scanned with OKEN Scanner

de Alphonse Daudet, *Carmosina* de Alfred de Musset, *Miquette et sa mère* de Robert de Flers și A. de Caillavet, *Două lumi* de G. Hauptmann.

1907, 8 februarie. Încep la Flămînzi, județul Botoșani, răscoalele țărănești.

Alexandru Davila publică *Ileana Cosînzeana*, poem epic în care apare un îndrăzneț tablou al atmosferei de falsă liniște după înăbușirea sîngeroasă a răscoalelor țărănești. (După Marin Manu Bădescu, *op. cit.*, p. 292.)

1907—1908. Stagiunea începe cu piesa *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu și continuă cu *Șarpele casei* de V. Leonescu, *Manasse* de Ronetti-Roman, *Sînziana și Pepelea* de V. Alecsandri.

1908, 12 martie. Datorită unei reprezentații de gală în limba franceză, Alexandru Davila este obligat, în urma manifestațiilor studențești, să-și dea demisia din funcția de director general al teatrelor și director al Teatrului Național din București.

Apare ediția a doua a piesei *Vlaicu-Vodă*, în Biblioteca românească enciclopedică, nr. 32—34, la Editura Socec.

1908—1911. Pompiliu Eliade este numit director general al teatrelor și director al Teatrului Național din București.

1909. Alexandru Davila înființează „Compania dramatică Davila", prima încercare de teatru nesubvenționat de stat.

12 septembrie. Se inaugurează prima stagiune a Companiei Davila cu instantaneul lui I. L. Caragiale, *Începem!* și cu *Stane de piatră* de H. Sudermann, tradusă de Emil D. Fagure. În distribuție : Alexandru Davila, Ana Luca, Jeni Metaxa-Doro, N. Kanner, Romald Bulfinsky, Marioara Voiculescu, G. Storin, Tony Bulandra, Ion Manolescu, V. Romano.

Dintre reprezentațiile Companiei dramatice Davila, în decursul acestui an, mai pot fi enumerate următoarele piese : *Măgarul lui Buridan de* Robert de Flers și A. de Caillavet, în traducerea lui Emil Gîrleanu, *Urmările* de Emil Nicolau, *Doi cocoși* de Tristan Bernard, *Refugiul* de Dario Nicodemi, *Puhoiul* de Max Halbe, *Lulu* de Carlo

Scanned with OKEN Scanner

Bertalozzi, *Mugurul* de Georges Feydeau. Inovațiile aduse de Alexandru Davila în montarea pieselor, indicațiile regizorale, alcătuirea repertoriului și distribuțiile cele mai reușite au asigurat succesul întreprinderii sale teatrale și au creat o tradiție în teatrul nostru.

2 septembrie. Alexandru Davila participă la ședința de constituire a Societății Scriitorilor Români (ținută în amfiteatrul Liceului Gh. Lazăr din București), devenind unul din membrii ei fondatori.

1910. Este solicitat să facă parte din comitetul de redacție al revistei *Țara nouă*, care va apărea la 10 decembrie, sub direcția lui Alexandru Xenopol și a fratelui său Nicolae Xenopol.

Este promulgată noua lege a teatrelor, prin care se stabilește regimul teatrelor naționale din București, Iași și Craiova. Se înființează primul comitet de lectură al Teatrului Național din București (Pompiliu Eliade — președinte, Duiliu Zamfirescu, I. Al. Brătescu-Voinești, prof. D. Evolceanu, actorul Vasile Leonescu și dramaturgul Al. G. Florescu — membri). Dintre reprezentațiile susținute de Compania Davila, în timpul anului, fac parte : *Manasse* de Ronetti-Roman, *Israel* de Henri Bernstein, *Cîntecul lebedei* de Georges Duval și Xavier Roux, *Duelul* de Henri Lavedan.

„D-l. Alexandru Davila cu viguroșii artiști grupați în jurul d-sale, anul acesta vor juca la Teatrul Modern. Binemeritatele succese ce a cules în stagiunea trecută compania d-lui Davila ne-au dovedit îndeajuns că Bucureștii nu se mai pot mulțumi cu un singur teatru de dramă. În același timp, reprezentațiile de o netăgăduită valoare artistică cu cari s-a produs trupa d-sale și cari deseori au făcut să amuțească și pe cei mai pretențioși snobi trebuie să convingă pe oricine că arta noastră dramatică nu se poate lipsi de iscusința și priceperea șefului noii grupări. Într-adevăr, ceea ce a făcut d-l Davila este vrednic de admirația și lauda tuturor. Ansamblurile minunate ce le-am văzut la compania d-sale sînt cele mai desăvîrșite dintre cîte s-a pomenit vreodată pe scena românească. [...] Întreprinderile particulare de teatru, să nu uităm, sînt întotdeauna mai mult întreprinderi comerciale, în ale căror conducere cuvîntul casierului are cea mai mare greu-

Scanned with OKEN Scanner

tate. Nu ne vom mira deci dacă și în programul acestei stagiuni vom găsi multe lucrări a căror reprezintare n-o îndreptățește altceva decît că publicul le cere." (Liviu Rebreanu, *Compania dramatică Davila*, în *Scena*, an I, nr. 1, 15 septembrie 1910, p. 5.)

Dintre reprezentațiile anului *1910* menționăm: *Între culise* de H. de Rothschild, *Fericita* de M. Hennequim și P. Bilhaud, *Femeile ciudate* de Al. T. Stamatiad și Const. Rîuleț, *Rubiconul* de Edourd Bourdet, *Gaby* de G. Thurner, *Înger de pază* de A. Picard, *Fecioara rătăcită* de H. Bataille ș. a.

1911 Numirea scriitorului I. C. Bacalbașa ca director general al teatrelor.

Premiera feeriei *Înșir'te mărgărite* de Victor Eftimiu și a piesei *Viforul* de Barbu Șt. Delanvrancea cu Petre Liciu în rolul lui Ștefăniță-Vodă.

Înființarea unei „direcții tehnice" la Teatrul Național din București și numirea lui V. Ștefănescu în funcția de „arhitect special" pentru montarea pieselor.

Davila publică primul act din drama istorică *Sutașul Troian*, rămasă neterminată (în *Scena*, an I, nr. 34, 26 noiembrie 1911, p. 1; nr. 35, 27 noiembrie 1911, p. 1; nr. 36, 28 noiembrie 1911, p. 1; nr. 37, 30 noiembrie 1911, p. 2; nr. 38, 1 decembrie 1911, p. 1; nr. 39, 2 decembrie 1911, p. 1; nr. 41, 4 decembrie 1911, p. 1; nr. 42, 5 decembrie 1911, p. 1; nr. 43, 7 decembrie 1911, p. 2.).

Apare, la București, *Rampa* condusă de N. D. Cocea. Printre colaboratori: Alexandru Davila, N. D. Cocea, Liviu Rebreanu, Emil Isac, Al. Macedonski, A. de Herz, Gala Galaction, T. Arghezi, I. Minulescu ș.a. Iată ce afirmă N. D. Cocea în legătură cu programul propus de *Rampa*: „Ce firesc și ce admirabil ar fi ca toate aceste manifestațiuni multiple și variate culturale, literare, artistice să creeze organul care să oglindească, să închege într-un singur mănunchi și să propage mai departe activitatea lor! Așa ne-a vorbit d-l Davila acum vreo zeçe zile. Sămînța era aruncată. Organul acesta visat de d-l Davila, nădăjduim că va fi *Rampa*. Organ de informație, de critică și de îndrumare pentru artiști și pentru public, el va căuta să fie în același timp mijlocul prin care să se atragă și să trezească interesele celor indiferenți pînă acum, pentru admirabilele manifestări ale artei. El va căuta să răs-

Scanned with OKEN Scanner

pîndească pretutindeni dragostea de literatură, dorul de frumos, credința în puterea de prefacere și de înălțare sufletească a cuvîntului scris." (*Rampa*, an 1, nr. 1, 16 octombrie 1911, p. 1.)

În timpul anului *1911* Compania Davila a reprezentat: *Gringoire* de Théodor Banville, *Salomeea* de Oscar Wilde, *Cidul* de Corneille, *Taina* de Henry Bordeaux, *Docentul* de Fred Wittenbauer, *Scandalul* de Henry Bataille, *Simona* de Brieux, *O căsătorie* de Sacha Guitry ș.a.

1912. Din repertoriul Companiei Davila în acest an citățm: *Singura cale* de Konitz, *Ce știe satul* de Al. Jean, *Mica Roc* de A. de Lorde și P. Chaine, *Recomandația* de Max Maurey, *Rîndunica* de Mailhac și Halevy ș.a.
Destrămarea Companiei Davila din cauză că numeroși artiști valoroși se întorc la Teatrul Național.

11 februarie. Premiera piesei *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu.
18 octombrie. Numirea lui Alexandru Davila, pentru a doua oară, în funcția de director general al teatrelor.
Se înființează pe lîngă Teatrul Național din București un atelier de decoruri pentru toate teatrele naționale, cursuri de dans, scrimă, cor, figurație.
Premiera piesei *Hagi Tudose* de Barbu Șt. Delavrancea, pe scena Teatrului Național din București.
Se înființează Compania Voiculescu-Bulandra.

1913, decembrie. „Din inițiativă parlamentară", deci fără avizul comitetelor teatrale — de lectură și de administrație — și fără avizul ministerului de resort, Alexandru Davila, dorind să introducă spiritul novator, modern, în teatrul românesc, expune un proiect de modificare a legii teatrelor privind stabilitatea direcției, mărirea drepturilor de autoadministrare a Societății dramatice, sporirea mijloacelor ei financiare, includerea literaturii naționale dramatice în repertoriul obligatoriu al Teatrelor Naționale.
Modificările propuse de Alexandru Davila au fost înțelese greșit de societarii Teatrului Național din București care, în frunte cu Const. I. Nottara, au formulat un protest și l-au depus președintelui Camerei, trimițîndu-l, de asemenea, primului ministru și ministerului de resort.

Scanned with OKEN Scanner

20 decembrie. Se mai adaugă și protestul depus la Cameră de o delegație de scriitori și autori dramatici, deși Emil D. Fagure subliniază: „În ce privește Teatrul Național din București, d-l Davila nu numai că respectă regimul Societății dramatice, dar îl lărgește în drepturile și atribuțiunile sale. [...] Societarii sînt deci puși, după proiectul d-lui Davila, ca în plenul lor, împreună cu comitetele teatrale reunite, să hotărască asupra scoaterei la pensii a camarazilor. Numărul lor se sporește în comitetele de lectură. [...] Regimul contractelor prevăzut în proiectul d-lui Davila permite, în adevăr, în legătură cu înființarea teatrelor, a dublării timbrului etc., crearea de pensiuni pentru toți artiștii din țară, fără deosebire de localitate, gen, naționalitate." (*Adevărul*, an XXVI, nr. 8 458, 31 martie 1913, p. 1—2.)

1914, 4 ianuarie. Printr-o scrisoare adresată lui Take Ionescu, Alexandru Davila își dă demisia din funcția de director general al teatrelor. Cu acest prilej, menționează: „Chemat din nou în octombrie 1912, prin înalta d-voastră încredere, la Direcțiunea Generală a Teatrelor, am crezut momentul sosit de a organiza teatrele naționale pe noi baze conform cu progresul teatrului și nevoile noi care se impuneau. Clipele, însă, cu glorie străbătute de țara noastră în ultimele vremuri, au amînat aceste reforme necesare, dar secundare în asemenea împrejurări, și nu am putut da toată atențiunea mea decît repertoriului, prea părăsit, și întăririi trupei Teatrului Național prin introducerea în ea a elementelor tinere și a valorilor noi." (Marin Manu Bădescu, *op. cit.*, p. 157.)
Alexandru Davila înființează, cu ajutorul cîtorva prieteni, *Cercul bibliofil*, care avea rolul de a tipări capodoperele literaturii române în ediții de lux.

28 iunie. Asasinarea, la Sarajevo, a arhiducelui Franz Ferdinand, de către un naționalist sîrb; declanșarea crizei care duce la izbucnirea primului război mondial.

1915, 5 aprilie. Victimă a unui atentat, Alexandru Davila scapă, totuși, cu viață și, paralizat, rămîne în îngrijirea surorii sale Elena; veniturile lui sînt din ce în ce mai puțin

Scanned with OKEN Scanner

satisfăcătoare. Primește premiul Direcției Generale a Teatrelor.

1917. Publică *Duda și Mura*, un fel de scenetă intitulată *horă*, în care pune față în față un țăran invalid de război, Mura, „român stingher", și Duda, „poamă de boier".
Colaborează la revista *Scena*, condusă de A. de Herz, unde publică *Scrisori către actorul X*, inserate în volumul *Din torsul zilelor*.

1918. Publică *Vorbe de clacă* (în *Scena*, an II, nr. 117, 5 mai 1918, p. 4 ; nr. 146, 6 iunie 1918, p. 1).
„Am compus *Vorbe de clacă* la sanatorul Elisabeta, ca să mă distrez. În dînsele m-am ferit, pe cît am putut, de vorbe de prisos. [...]. *Vorbe de clacă* sînt destinate teatrului. Fiind, însă, numai povestiri, ele nu trebuie să fie numite piesă de teatru. Mi-am putut, deci, permite să le îmbrac în haina strofelor. E atît de mlădios versul românesc, încît toate ritmurile încap în el : Alecsandri, Coșbuc, Ștefan Iosif etc. au dat strofei forme de o măiestrie încîntătoare." (*Opere complete. Din torsul zilelor*, vol. III, p. 7.)

1921. Apare ediția a treia a dramei *Vlaicu-Vodă* la București, Editura librăriei Socec & Co.

1923. Creează versiunea românească a piesei *Ulcica spartă* de Heinrich von Kleist.
Colaborează cu diverse articole la revista *Cultura poporului*.

1925. Se adresează lui Ovid Densusianu cu articolul despre *Alfabetul românesc*, din care citățm : „Dar cum s-ar putea stabili ortografia fără ca limba românească să aibă alfabetul cu care să se poată însemna toate sunetele limbii ? Evident că nu s-ar putea. Problema alfabetului românesc mă preocupă de vreo 20 de ani. Îndrăznesc să vă prezint studiul meu amănunțit asupra alfabetului românesc și v-aș fi recunoscător dacă, arătîndu-mi greșelile strecurate în el, i-ați aduce amendamentele dv." (Marin Manu Bădescu, *op. cit.*, p. 120.) Interesant este răspunsul lui Ovid Densusianu : „Părerile pe care ați ținut să mi le împărtășiți aduc

Scanned with OKEN Scanner

o interpretare originală a felului de scriere la noi și aveți deplină dreptate cînd spuneți că multe anomalii se întîlnesc în sistemele care s-au perindat fără să ajungem încă la o bună orientare [...]. La congresul filologilor s-a ales o comisie pentru fixarea unor norme de scriere și, dacă doriți, părerile d-voastră le pot comunica la una din ședințele ei, sau poate preferați să le publicați și pe această cale să se ia cunoștință de ele — în care caz firește țin la dispoziție manuscrisul d-voastră." (Marin Manu Bădescu, *op. cit.*, p. 240.)

aprilie. Cu prilejul împlinirii a patru ani de cînd generalul N. Petala a întemeiat revista *Cultura poporului*, Alexandru Davila precizează: „A cultiva poporul înseamnă a-l îndruma pe calea progresului, pe calea civilizației. A cultiva poporul e a-l pune în curent cu ce se petrece în jurul lui sau departe de el; a-i permite, astfel, să aprecieze singur dacă ce se petrece în jurul lui sau departe de el e bine sau rău. A cultiva poporul e a-i dezvolta un spirit judicios, mulțumită căruia el să nu poată cădea pradă palavragiilor, mînați de teorii nepuse la încercare, de vorbe goale și, mai cu seamă, de interesul lor propriu." (*Cultura poporului*, an V, nr. 105, 16 aprilie 1925, p. 1.)

25 octombrie. Apare ediția a patra a dramei *Vlaicu-Vodă*, București, Editura librăriei Socec & Co.

1928. „Și iată că acum, după mai bine de un sfert de veac, apare în editura Oltenia primul volum *Din torsul zilelor*. E o culegere de articole, un material imens, de o mare valoare documentară și literară. Sînt amintiri despre familia regală, despre fruntașii vieții culturale (începînd cu o minunată evocare a lui Paul Verlaine) de care nimeni nu se va putea lipsi atunci cînd va dori să evoce o epocă, de acum dispărută. Toate scrise într-un stil ce unește truculența cu preciziunea, într-un mod care deosebește pe artistul de rasă." (Camil Petrescu, *Din torsul zilelor*, *apud* Marin Manu Bădescu, *op. cit.*, p. 148.)

26 noiembrie. Dintr-o scrisoare către Institutul de arte grafice Oltenia rezultă că apăruse și al doilea volum al trilogiei *Din torsul zilelor*.

Scanned with OKEN Scanner

1929, 19 iunie. I se acordă Premiul național pentru literatură. Se tipărește ediția a V-a din *Vlaicu-Vodă*.

19 octombrie. Moare la București, în spital. La înmormîntare au rostit discursuri însuflețite Aristide Demetriade, Vasile Enescu și Ion Marin Sadoveanu. Este înmormîntat la Cimitirul Militar. → C. I. NOTTARA

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. EDIȚII

Le cotillon, Imprimerie de l'Indépendance Roumaine, Bucarest, 1900.

Vlaicu Vodă, dramă în cinci acte, în versuri, Editura I. V. Socec, București, 1902.

Vlaicu Vodă, dramă în cinci acte, în versuri, ediția a doua, Editura librăriei Socec & Co., Biblioteca românească nr. 32—34, București, 1908.

Duda și Mura. Horă, București, 1917.

Vlaicu Vodă, dramă în cinci acte, în versuri, ediția a treia, Editura librăriei Socec & Co, București, 1921.

Vlaicu Vodă, dramă în cinci acte, în versuri, ediția a patra, Editura librăriei Socec & Co, București, 1925.

Vlaicu Vodă, dramă în cinci acte, în versuri, ediția a cincea, Editura Cartea românească, București, 1929.

Vlaicu Vodă, dramă în cinci acte, în versuri, ediția a șasea, București, 1938.

Opere complete. Din torsul zilelor, vol. I—III, Editura Oltenia, București, f.a.

Vlaicu Vodă, dramă în cinci acte, în versuri, ediția a șasea, Editura Cartea românească, București, 1944.

Vlaicu Vodă, dramă în cinci acte, în versuri. Ediție îngrijită de D. D. Panaitescu, cu o prefață de Simion Alterescu, Editura de stat pentru literatură și artă, col. Biblioteca pentru toți, București, 1956.

Vlaicu Vodă, ediție îngrijită și prefață de Tiberiu Avramescu, Editura de stat pentru literatură și artă, col. Biblioteca pentru toți, București, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

Vlaicu Vodă, prefață și note de Nicolae Sorin, Editura tineretului, București, 1965.

Vlaicu Vodă, ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu Dulgheru, postfață de Marian Popa, Editura Minerva, col. Arcade, București, 1971. (Reeditare : 1978.)

Jurnal intim, traducere de Dumitru D. Panaitescu, în *Manuscriptum*, an III, nr. 1, 1972, p. 96—105 ; nr. 2, 1972, p. 126—139 ; nr. 3, 1972, p. 116—131 ; nr. 4, p. 140—155.

* * * *Antologie de dramaturgie românească*, ediție, prefață și aprecieri critice de Constantin Măciucă, vol. II *(Vlaicu-Vodă)*, Editura Ion Creangă, București, 1973.

Alexandru Davila. Corespondență inedită, Marin Manu Bădescu. Editura Dacia, col. Testimonia, Cluj, 1973.

Vlaicu-Vodă și alte scrieri despre teatru, prefață de Marian Popa. Antologie, tabel cronologic și bibliografie de D. D. Panaitescu, Editura Albatros, col. Lyceum, București, 1975.

II. REFERINȚE CRITICE

A. Volume

Alterescu, Simion și Tornea, Florin, *Teatrul Național „I. L. Caragiale". 1852—1952*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1955.

Barbu, Nicolae, *După Răzvan, Despot și apoi Vlaicu-Vodă. Compania Davila*, în vol. *Momente din istoria teatrului românesc*, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, București, 1977, p. 123—126 ; 142—144.

Brădățeanu, Virgil, *Vlaicu-Vodă, capodoperă a dramaturgiei naționale*, în vol. *Drama istorică națională*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 184—185 ; 194.

Brădățeanu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1979, p. 32—39.

Caragiale, I. L., *Opere*, vol. VII, *Corespondență*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1942, p. 311—313.

Cazimir, Otilia, *Scrieri despre teatru*, ediție îngrijită, prefață și note de George Sanda, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 249—260.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române. Compendiu*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 234—235.

Scanned with OKEN Scanner

Ciorănescu, Al., *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, Casa școalelor, București, 1943, p. 141—148.

Dragomirescu, Mihail, *Critică. Directive (1910—1928)*, Editura Casa școalelor, 1928, vol. II, p. 36—43.

Drimba, Ovidiu, *Teatrul de la origini pînă azi*, Editura Albatros, col. Sinteze Lyceum, București, 1973, p. 187—188.

Filotti, Maria, *Am ales teatrul*, prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, Editura Meridiane, 1963, p. 44.

Firoiu, V., *Biografii în bronz și marmură*, Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă Argeș, Pitești, 1972, p. 91—96.

Florea, Mihai, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Minerva, București, 1970, p. 73—76.

Grigorescu, Dan, *Richard al II-lea ; Doamna Clara — Despot-Vodă*, în vol. *Shakespeare în cultura română modernă*, Editura Minerva, București, 1971, p. 126—127, 185.

Livescu, Ioan I., *Treizeci de ani de teatru. Contribuții la istoria teatrului românesc*, Editura Rampa, București, 1925, p. 169—188.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Editura Minerva, București, 1972, vol. IV, p. 27—30 ; 115—119 ; 192—214 ; 273—289.

Massoff, Ioan, *Alexandru Davila*, în vol. *Despre ei și despre alții*, Editura Minerva, București, 1973, p. 94—100.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică. Teatrul românesc în perioada 1913—1925*, Editura Minerva, București, 1974, vol. V, p. 7—21.

Mîndra, Vicu, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, București, 1971, p. 276—283.

Mîndra, Vicu, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească* (1816—1918), Editura Minerva, București, 1973, p. 149—151.

Moldoveanu, Corneliu, *Alexandru Davila. Teatrul Național. „Vlaicu-Vodă", dramă în cinci acte*, în vol. *Autori și actori. Pagini de critică dramatică*, ediție întregită, Editura Casa școalelor, București, 1944, p. 121—125.

Perticari Davila, Elena, *Amintiri din copilărie*, Editura Casa școalelor, București, 1940.

Săraru, Dinu, Vlaicu-Vodă. *Teatrul Național „I. L. Caragiale". Stagiunea 1964—1965*, în *Teatrul românesc și interpreți contemporani, Cronici teatrale*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 44—49.

Scanned with OKEN Scanner

Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc, Sinteză*, Editura Albatros, col. Lyceum, Bucureşti, 1972, p. 69—71 ; 77—79 ; 89—93.

* * * *Amintirile din teatru ale lui Const. I. Nottara*, publicate şi adnotate de Tatiana Nottara şi Ioan Massoff, Editura „Adevărul" S.A., f.a., p. 102—147.

* * * *Istoria teatrului în România*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971, vol. II, p. 26—28 ; 69—72 ; 196—203 ; 387—393 ; 406—411 ; 489—491.

B. Articole

Bădescu, Marin, *40 de ani de la moartea lui A. Davila. Contribuţii documentare la biografia şi activitatea dramaturgului*, în *Argeş*, an IV, nr. 10, 1969, p. 18.

Bianu, I., *Alexandru Davila, „Vlaicu-Vodă", dramă în cinci acte în versuri*, Bucureşti, 1902. *Raport*, în *Analele Academiei*, seria II, tom XXV, 1902—1903, p. 335—338.

Brădăţeanu, V., *Vlaicu-Vodă de Alexandru Davila la Teatrul Armatei. Cronică dramatică*, în *Contemporanul*, nr. 15, 1954, p. 3.

Călinescu, G., *Material documentar* în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an X, nr. 3, 1961, p. 550—556.

Ciopraga, C., *Al. Davila în posteritate*, în *Cronica*, an IV, nr. 45, 8 noiembrie 1969, p. 8.

Cocea, N. D., *Cronica teatrală*, în *Viaţa românească*, an V, nr. 5, 1910, p. 242—245.

Dumbravă, Dinu, *Solemnitatea de la Teatrul Naţional. Instalarea noului director general*, în *Rampa*, an II, nr. 302, 21 octombrie 1912, p. 2.

Froda, Scarlat, *Al. Davila — critic teatral*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, an V, nr. 1, 1958, p. 199—209.

Iorga, N., *Teatrul de diletanţi*, în *Sămănătorul*, an V, nr. 16, 16 aprilie 1906, p. 301—303.

Iorga, N., *Datoria teatrului celui nou*, an V, nr. 25, 27 august 1906, p. 681—684.

Locusteanu, P., *În jurul lui „Vlaicu-Vodă"*, în *Voinţa naţională*, an XXII, nr. 6 112, 18 septembrie (1 octombrie) 1905, p. 2.

Locusteanu, P., *D. Davila se răzbună. Stagiunea se anunţă rău. Vina artiştilor. Neadevăruri sfruntate*, în *Voinţa naţională*, an XXII, nr. 6 114, 21 septembrie (4 octombrie) 1905, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc, Sinteză*, Editura Albatros, col. Lyceum, București, 1972, p. 69—71 ; 77—79 ; 89—93.

* * * *Amintirile din teatru ale lui Const. I. Nottara*, publicate și adnotate de Tatiana Nottara și Ioan Massoff, Editura „Adevărul" S.A., f.a., p. 102—147.

* * * *Istoria teatrului în România*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, vol. II, p. 26—28 ; 69—72 ; 196—203 ; 387—393 ; 406—411 ; 489—491.

B. Articole

Bădescu, Marin, *40 de ani de la moartea lui A. Davila. Contribuții documentare la biografia și activitatea dramaturgului*, în *Argeș*, an IV, nr. 10, 1969, p. 18.

Bianu, I., *Alexandru Davila, „Vlaicu-Vodă", dramă în cinci acte în versuri*, București, 1902. *Raport*, în *Analele Academiei*, seria II, tom XXV, 1902—1903, p. 335—338.

Brădățeanu, V., *Vlaicu-Vodă de Alexandru Davila la Teatrul Armatei. Cronică dramatică*, în *Contemporanul*, nr. 15, 1954, p. 3.

Călinescu, G., *Material documentar* în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an X, nr. 3, 1961, p. 550—556.

Ciopraga, C., *Al. Davila în posteritate*, în *Cronica*, an IV, nr. 45, 8 noiembrie 1969, p. 8.

Cocea, N. D., *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, an V, nr. 5, 1910, p. 242—245.

Dumbravă, Dinu, *Solemnitatea de la Teatrul Național. Instalarea noului director general*, în *Rampa*, an II, nr. 302, 21 octombrie 1912, p. 2.

Froda, Scarlat, *Al. Davila — critic teatral*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an V, nr. 1, 1958, p. 199—209.

Iorga, N., *Teatrul de diletanți*, în *Sămănătorul*, an V, nr. 16, 16 aprilie 1906, p. 301—303.

Iorga, N., *Datoria teatrului celui nou*, an V, nr. 25, 27 august 1906, p. 681—684.

Locusteanu, P., *În jurul lui „Vlaicu-Vodă"*, în *Voința națională*, an XXII, nr. 6 112, 18 septembrie (1 octombrie) 1905, p. 2.

Locusteanu, P., *D. Davila se răzbună. Stagiunea se anunță rău. Vina artiștilor. Neadevăruri sfruntate*, în *Voința națională*, an XXII, nr. 6 114, 21 septembrie (4 octombrie) 1905, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Locusteanu, P., *Putea să scrie Odobescu pe Vlaicu-Vodă ?*, în *Flacăra*, an III, nr. 9, 14 decembrie 1913, p. 87.

Lovinescu, E., *Încă un nedreptățit : Mircea cel Mare al d-lui A. Davila*, în *Flacăra*, an IV, nr. 37, 27 iunie 1915, p. 383—384.

Luca, Ana, *La o sărbătoare postumă*, în *Rampa*, an XVII, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1.

Manolescu, Ion, *După 25 de ani*, în *Rampa*, an XVII, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1—2.

Marin, Vasile, *Alexandru Davila*, în *Limbă și literatură*, vol. VIII, București, 1964, p. 317—337.

Massoff, Ioan, *Un om care a suferit mult...*, în *Rampa*, an XVII, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1.

Panu, George, *Vlaicu-Vodă*, în *Săptămîna*, an II, nr. 17, 22 februarie 1902, p. 124—128.

Panu, George, *Vlaicu-Vodă*, în *Săptămîna*, an VII, nr. 8, 8 februarie 1907, p. 84—87.

Panu, George, *Vlaicu-Vodă*, în *Săptămîna*, an VII, nr. 9, 7 februarie 1907, p. 96—99.

Panu, George, *Apropo de Teatrul Național*, în *Săptămîna*, an VIII, nr. 8, 6 februarie 1908, p. 90—92.

Panu, George. *O scrisoare a d-lui Davila*, în *Săptămîna*, an VIII, nr. 12, 20 februarie 1908, p. 109—112.

Panu, George, *Un răspuns al d-lui Davila, director al Teatrului Național*, în *Săptămîna*, an VIII, nr. 11, 16 februarie 1908, p. 107—112.

Philippide, Al., *Premiile naționale de literatură*, în *Adevărul literar și artistic*, an IX, nr. 446, 23 iunie 1929, p. 1.

Pop, Augustin Z. N., *Al. Davila inedit*, în *Tînărul scriitor*, an V, nr. 9, 1956, p. 93—94.

Popescu, Radu, *Vlaicu-Vodă de Alexandru Davila*, în *România liberă*, an XX, nr. 5 407, 4 martie 1962, p. 2.

Prodan, Paul, *Numele lui*, în *Rampa*, an XVII, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1.

Rebreanu, Liviu, *Noul director*, în *Rampa*, an II, nr. 310, 1 noiembrie 1912, p. 1.

Rebreanu, Liviu, *D-l Al. Davila*, în *Rampa*, an II, nr. 591, 17 decembrie 1913, p. 2.

Sadoveanu, Ion Marin, *Alexandru Davila*, în *Adevărul literar și artistic*, an IX, nr. 464, 27 octombrie 1929, p. 1.

Sadoveanu, Ion Marin, *Spre lăcașul de veci al lui Al. Davila*, în *Rampa*, an XIV, nr. 3 527, 23 octombrie 1929, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Sturdza-Bulandra, Lucia, *O amintire neștearsă*, în *Rampa*, an XVII, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1—2.
Șerban, Al., *Doamna Clara a existat !*; în *Flacăra*, an III, nr. 12, 4 ianuarie 1914, p. 100.
Șerban, Al., *Doamna Clara*, în *Flacăra*, an III, nr. 6, 23 noiembrie 1913, p. 1.
Șerban, Al., *Odobescu și Vlaicu-Vodă*, în *Flacăra*, an III, nr. 9, 14 decembrie 1913, p. 77.
Voiculescu, Marioara, *Mă gîndesc la el*, în *Rampa*, an XVII, nr. 5 000, 13 septembrie 1934, p. 1.
Vraca, George, *Munca de creație a rolului Vlaicu-Vodă* în *Informația Bucureștiului*, an II, nr. 156, 27 ianuarie 1954, p. 2.
Vulpescu, Romulus, *Al. Davila*, în *Ateneu*, nr. 7, 20 iulie 1967, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefață / 5

Notă asupra ediției / 22

PROFESIUNI DE CREDINȚĂ

Viața lui Alexandru Davila povestită de el însuși / 26
Teatrul Național / 32
Teatrul Național. Avarul / 38
Publicul — interpretarea — giugeaua / 42
Talentul (?) / 46
Arta (?) / 49
Interpretarea / 52
Tot despre artă / 56
Directorul / 59
Comedia, tragedia, drama / 63

OMUL DE TEATRU

I. La Teatrul Național

TUDOR ARGHEZI
[Facultatea prețioasă a reînnoirii] / 68
ION LIVESCU
O nouă directivă (1905—1908) / 70
ION ANESTIN
Direcțiunea Davila / 78
CONST. I. NOTTARA
[Un destoinic om de teatru] / 84

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE MIHAIL-ZAMFIRESCU
Forme în lut / 87
NICOLAE BARBU
Directoratul Alexandru Davila / 90

II. Compania Davila

GEORGE PANU
Un nou și bun teatru în perspectivă / 93
I. L. CARAGIALE
Un nou teatru / 96
LIVIU REBREANU
Stagiunea trecută. Compania dramatică Davila / 101
LUCIA STURDZA BULANDRA
[Un mare făuritor de spectacole frumoase] / 104
ION MANOLESCU
Compania Davila (1909—1911) / 112
MIHAI VASILIU
[Prima formație teatrală românească independentă] / 114

SCRIITORUL

I. Legenda unui „plagiat"

ILARIE CHENDIE
În chestia „Vlaicu-Vodă" / 134
ALEXANDRU DAVILA
Către Emil D. Fagure / 138
MIHAIL DRAGOMIRESCU
Paternitatea lui „Vlaicu-Vodă" / 140
AL. ȘERBAN
Piesele lui Odobescu / 145

II. Opera în timp

EMIL D. FAGURE
Teatrul Național. „Vlaicu-Vodă" / 151
GEORGE RANETTI
[Premiera lui „Vlaicu-Vodă" de Alexandru Davila] / 155

Scanned with OKEN Scanner

G. BOGDAN-DUICĂ
„Vlaicu-Vodă" / 156
LIVIU REBREANU
[Triumful unei drame istorice] / 167
E. LOVINESCU
Adevărul istoric la „eroii naționali": Mircea din „Vlaicu-Vodă" / 170
N. DAVIDESCU
[O lucrare clasică: „Vlaicu-Vodă" de Alexandru Davila] / 172
PAUL I. PRODAN
[O piesă mereu actuală] / 174
POMPILIU CONSTANTINESCU
[Distincția unei opere literare] / 176
ION BREAZU
[O coloană de marmoră frîntă] / 179
G. CĂLINESCU
[O capodoperă] / 184
VICTOR EFTIMIU
[Un model de construcție dramatică] / 185
AUREL MARTIN
[O interpretare realistă a dramei „Vlaicu-Vodă" de Alexandru Davila] / 192
L. RAICU și I. D. BĂLAN
Semnificația dramei „Vlaicu-Vodă" / 195
SIMION ALTERESCU
[O dramă istorică clasică] / 206
TIBERIU AVRAMESCU
[Un moment ilustrativ din lupta pentru independența statului feudal român] / 215
G. CĂLINESCU
Al. Davila / 223
DUMITRU MICU
[O dramă de inspirație istorică] / 225
VALENTIN SILVESTRU
Inflexiuni actuale în „Vlaicu-Vodă" / 231
CONSTANTIN CIOPRAGA
Filonul istoric, folcloric, mitologic / 233
OVIDIU PAPADIMA
[O capodoperă înnoitoare] / 235

Scanned with OKEN Scanner

MARIAN POPA
[Un moment al literaturii dramatice românești] / 241
SUZANA-CARMEN DUMITRESCU
Considerații filologice / 255
Exigențele metrice și dispunerea epitetului în vers / 261
MIRCEA ZACIU
Un personaj balzacian: „Alexandru Davila" / 269

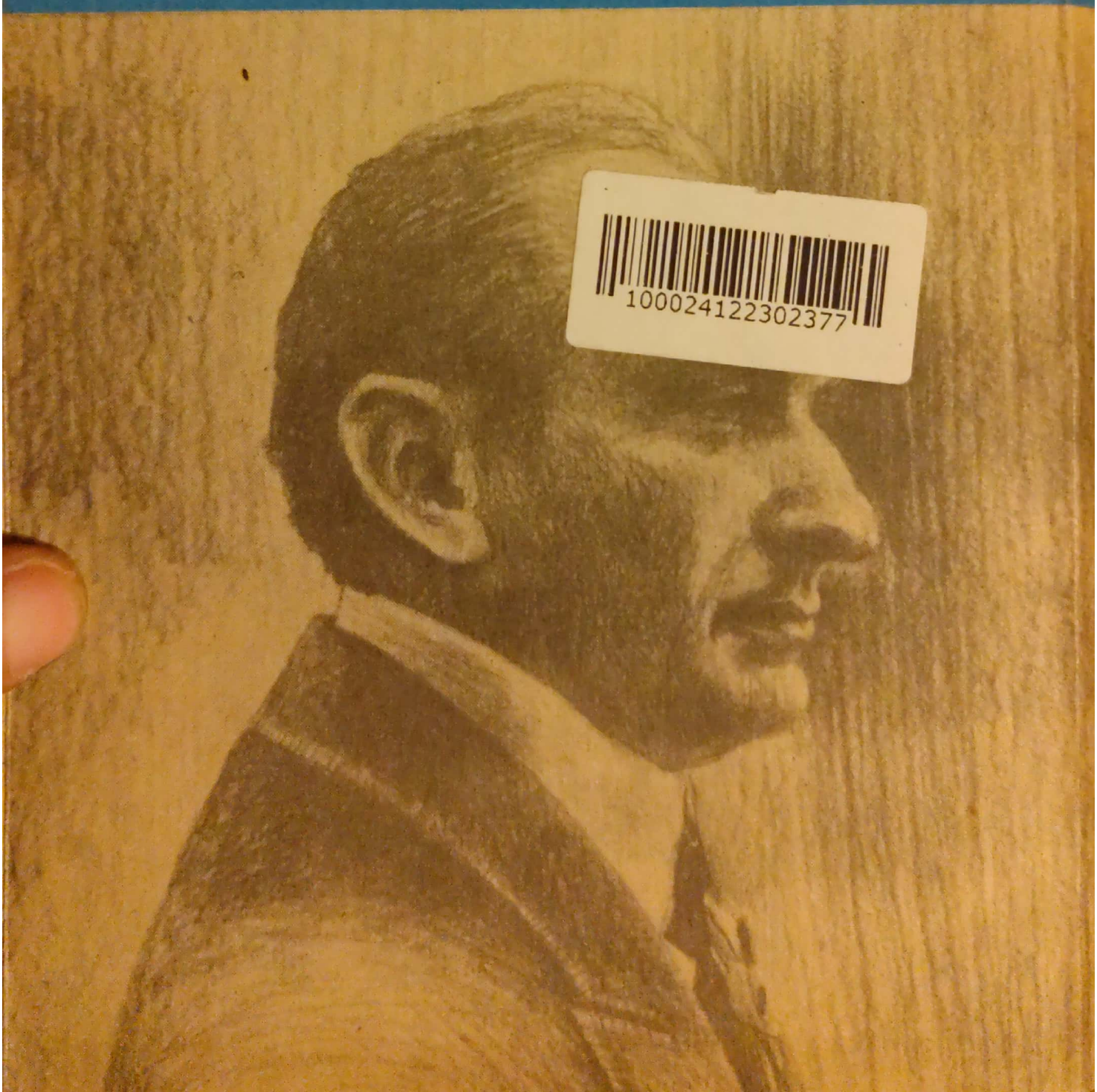
Tabel cronologic / 277

Bibliografie selectivă / 293

Scanned with OKEN Scanner

Lei 11

biblioteca critică



100024122302377

Scanned with OKEN Scanner